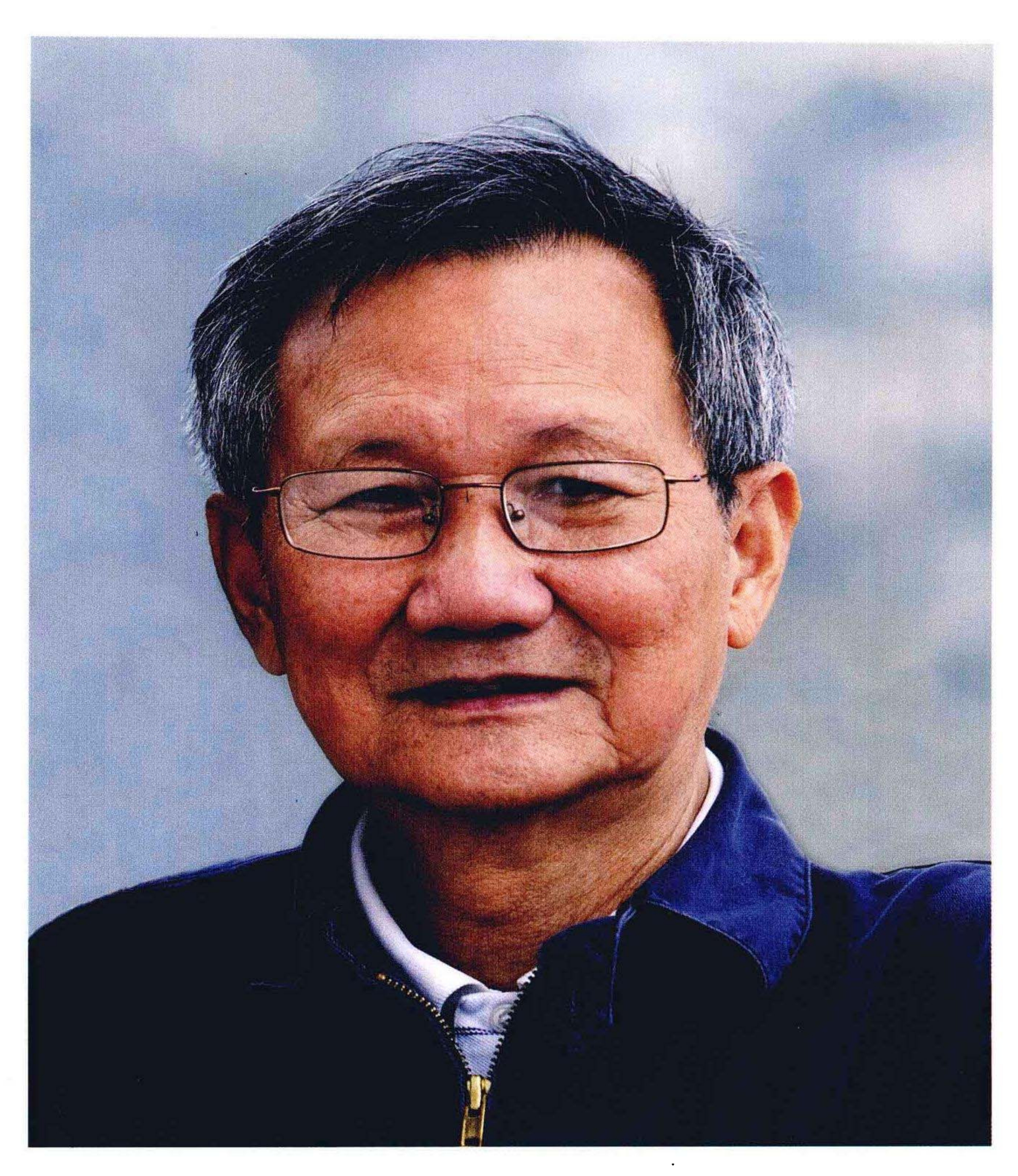


叶渭渠

自　　序

叶渭渠

耄耋之年，有机会将刚完成的一部新作和选出两部主要的旧作整理或修改，出版三卷本的作者著作集，作为个人大半生研究成果的集大成，回顾和总结自己求学求知的历程，感慨万千。

作者于1956年北京大学东方语言文学系毕业以后，进入国务院对外文化联络局，从事对日文化交流工作，主要担任译员。1958年，这个机构升格为国家对外文化联络委员会。是年，随中国音乐家协会主席吕骥同志率领的中国艺术团访问日本，第一次接触到日本的人文景观，置身于日本文化氛围中，心中不由地涌起一种新鲜感。回国后，由于工作的需要，当过领导的机要秘书，然后长期从事职能部门的日本文化调研工作。在时任领导、著名诗人、日本俳句研究家和翻译家林林同志的亲切鼓励和指导下，开始从事业余写作和翻译。但是，在那个年代，尽管你积极参加各项政治运动，尽管你很好地完成本职工作，并受到领导的表扬，有时还是会被某些人指责为"搞自留地"，"走白专道路"。尤其是文章在报刊上发表后，更会被作为"追求成名成家"而加以批评。林老在这样的大环境下对我的支持，让我迈出了求学求知的第一步，为其后从事日本文学、文化研究打下初步的也是重要一步的基础。

在那个空前大劫难的年代，我正处于青壮年时期，1969年全家四口人被一锅端，下放河南农村体力劳动改造三年，失去了很多，却寻回了最重要的失去——自我，逐步恢复独立思考的能力，决心弃政从文，弃仕从学。回到北京以后，进入人民文学出版社从事日本文学编辑工作，学做选题，做编书，与译者交流，开始学习翻译一些中长篇小说，为我其后翻译日本文学铺垫了一条新路。历史性的灾难刚结束，编辑之余，我首先选择了川端康成这个在当时来说难度较大的作家，作为翻译和研究日本文学的切入点，试图打

破迄今只翻译日本无产阶级文学和批判现实主义文学的既成局面。《雪国》译毕，险些胎死腹中。几经周折出版之后，遭人撰文指责“《雪国》是描写五等妓女”，译介《雪国》是“嗜痂成癖“。我没有气馁，而且得到从名家到普通读者来函或撰文热情鼓励。曹禺先生来函云：“昨日始读川端康成的《雪国》，虽未尽毕，然已不能释手”。刘白羽先生也多次来函或著文盛赞川端康成文学之美。他在一封信中写道：“天虽然阴沉，但你们送给我的成堆贵著，在我的心灵里却闪耀辉煌，我摆在沙发前书几头，这是美的大山，这是你们二位的心血之铸，我如获至宝。”他们鼓励我在学问上为求真求实不断努力，我继续翻译了川端康成的系列作品和撰写了《东方美的现代探索者川端康成评传》、修订版《冷艳文士川端康成传》等。现在回头来看，当年谁会料到拙译川端康成的《雪国》，于2002年被教育部全国高等学校中文学科教学指导委员会指定为大学生必读书目之一，而且是必读书目中唯一一部日本文学作品。迄今为止已有二十几家出版社出版了这部拙译本，这不仅仅是我个人对学术真实的执着结果，更是在于时代的进步，国家和社会的进步，也是文化和文学的进步。

在出版社工作时，由于种种原因，几位资深编辑要求调离，我这个新编辑也在其中。当时胡耀邦同志主政，对高职知识分子十分重视，并制定了新政策。时任党委办公室主任向我透露此事，间接表达对我要求离职的理解。我的愿望也由此得到了实现。其中三人分别到了中国社会科学院外国文学研究所、美国研究所和中国艺术研究院。我也有幸，时任中国社会科学院日本研究所所长、著名国际问题专家何方同志不嫌弃我这个五旬有余的老人，接纳了我，让我兼及研究日本文化，并两次征询我的意见，让我担任社会文化室主任，我自觉不是当“官”的料，既已下决心从文、从学，就接受了前者，而婉谢了何老的后者好意，以“寡欲勤奋”作为自己的座右铭，全身心地投入到科研工作上，进入了前半生曾苦苦追求的学术理想之境。

何老的指点，让我兼及研究日本文化，扩大了我研究日本文学的视野。其时正值改革开放后的80年代初期，我国学界提出了“更新文学观念”和“重写文学史”、“重写学术史”的议题，并进行了热烈的讨论。我借此良机，积极学习文艺学、文化学、美学理论以及相关边缘学科的知识，重新整理多年来积累下来的图书目录和已经搜集到的资料，还进行一些中期研究课题，撰著了《日本文学思潮史》，与月梅合著了《日本人的美意识》，并为撰写《日本文学史》做着前中期的准备工作。

在这个时候，一家出版社来约稿，我们提出几位作家的作品，其中有三

岛由纪夫的《春雪》。因为写《日本文学史》现当代文学部分，三岛由纪夫其人其文是不可回避的问题。但是，在“文革”期间提供当时第一夫人御览的《文艺专辑》，将三岛由纪夫定性为“推动日本军国主义加速复活的反动作家、右翼法西斯分子”，他的作品是“贯穿着武士道加色情的黑线”，“是日本军国主义逐步复活的一个侧面。”虽然我们当时手头掌握的资料有限，但从他的《春雪》等作品来看，对这个结论是存疑的。不过，提出翻译《春雪》这个选题，我们也有所顾虑，曾与林林同志商量过，林老让我们不要带这个头。我们将此意见坦承告诉了出版社。幸好出版社层层请示，最后获得时任主管意识形态工作的中央高层领导批准，《春雪》终于由月梅翻译，三岛由纪夫小说终于第一次得以在我国公开出版发行，与我国读者见面了。

1989 年之后，我退休了，但仍坚持走我的独立求学之路。1991—1992年访美、日两年期间，我们进一步广泛地搜集日本文学史的有关文献，与日本作家、文学史家对文学史的写作深入交换意见，同时也掌握了三岛由纪夫的大量资料，进行了深入全面的研究后，不能认同《文艺专辑》对这位作家及其作品的上述定位，于是我在《文艺报》等报刊上发表了多篇文章，就这位作家的精神结构的双重性和文学作品的复杂性论述了我的观点，还主编了“三岛由纪夫文集”（全 10 卷）、月梅撰写出版了《怪异鬼才三岛由纪夫传》，以供读者重新辨析三岛由纪夫及其文学。此时，有人指责我们搞“三岛热”，为“军国主义分子”翻案，公开攻击我们“没有民族感情”，甚至以非学术的手段引来外力干预我们召开的“三岛由纪夫文学研讨会”，以及发生某部门时任某副部长个人大笔一挥责令停止发行经过主管部门合法审定出版的“三岛由纪夫文集”的非常事态。于是，我将研讨会的论文合集出版了《三岛由纪夫研究》，再主编一套全新的“三岛由纪夫作品集”（全 10 卷），经过主管部门同意后出版了，以便让学界和读者更多、更全面、更客观地了解三岛由纪夫及其文学，进行学术探讨乃至学术争鸣。通过这些事，使我们懂得做学问贵在坚持，贵在迎难而上，贵在不懈地维护学术的尊严和追求学术的真理。

1993 年，受到国务院表彰“为发展我国社会科学事业做出的特殊贡献”，给予政府特殊津贴并颁发证书。在突破川端康成和三岛由纪夫这两个难点——一个在伦理观念上，一个在政治观念上——总结研究日本文学及其历史的经验教训的基础上，我与月梅准备了多年的《日本文学史》（全六卷）进入写作阶段，经由中国社科院推荐，列入了国家社科基金“八五”和“十五”规划项目。从此这个课题前后花费了整整十年的功夫最终完成，收

人季羡林先生总主编的“东方文化集成”于2004年出版，获得国内外学界的积极评价。北京大学教授、“东方文化集成”中华文化编主编刘烜同志著文评价说：“叶渭渠、唐月梅教授的《日本文学史》（全六卷）是国内最有规模，在学术上有总结性、奠基性的著作”。日本著名学者加藤周一称赞“其贡献是不可估量的”。这部《日本文学史》荣获第二届中国社科院离退休人员优秀科研成果奖一等奖。《日本文学史》和此前出版的《日本文学思潮史》、《日本文化史》（图文本）、《20世纪日本文学史》等多部论著，被20多所大学有关院系（包括台湾师范大学东亚文化暨发展学系）列为考研必读参考书。2007年由中国社科出版社出版的《中国人文社会科学学术影响力报告》（2000—2004）排名外国文学学科论文引用前10名作者中，愚排列第6名。这些过高的评价和奖励，对我是极大的激励和鞭策，让我更不敢怠慢，更有信心地继续焕发迟暮的学术活力。

今年八旬的我，刚刚完成我院老年科研基金项目《日本文化通史》，就着手整理旧作《日本文学思潮史》和修订编录《日本小说史》，筹划出版三卷本著作集作为我一生求学的纪念，也作为报答何方老所长给我求学机遇的恩情，以及献给社会和读者的一份学情。我们研究所新任所长李薇同志闻知我的这个意愿之后，在上任交接工作的百忙之中，还为促成出版这套三卷本著作集操心，付出巨大的智慧和精力，获得了我院老干部工作局、日本国际交流基金会日本文化中心、北京大学出版社及总编张黎明同志的大力支持，资深编辑诸葛蔚东同志的精心策划，还有我院外国文学研究所研究员许金龙同志多方操劳，以及我院少数民族文学研究所乌尔沁同志等同仁对此事的关心，使我的意愿得以实现。日本研究所还计划为此召开出版纪念和学术研讨会，并得到我所办公室屠亮智、彭华等同志的大力协助筹备。在这里，千言万语也未能表达我对他们的谢意于一二。我谨向他们，也向关心我的同仁和读者表示我的心意：我求知永不言倦，求学永不言老，在我不多的余生中，分秒必争永不停步地在求知求学之路上继续走下去！更加坚定地在求真求实之路上继续走下去！

最后还得多写几句，这套著作集中的《日本文化通史》刚完稿，月梅成为本书的第一读者，提出了很好的意见，有关艺能戏剧的几节共同商讨而写就。我们去年刚搬迁至百子湾南二路，第一次撰文于新书斋，之所以命名为“倚梅斋”，一是我们以为学人应有像梅花凌寒傲霜那样的风骨，二是我与月梅在几十年求学之路上紧密相倚走了过来，也是我们大半生努力为人为文实践的一个缩影。还有旅美前后多年，儿女、儿媳女婿不顾平日工作繁忙，

周六日经常陪我们到斯坦福大学东亚图书馆、胡佛研究中心图书馆、奥克兰亚洲图书馆借阅我们需要的参考文献和复印图书资料，在我们著译工作中也留下了他们浓浓的亲情，助我们在快乐的生活环境中，提高工作效率，在美期间完成了一些主要论著和译作。

简单回顾几十年在晴朗或阴雨的天候下走过的路，写下此小文作为这套著作集的自序，敬希读者不吝批评指正。

2009 年春写于百子湾南二路倚梅斋

目　录

古 代 篇

近现代篇

绪论　日本文学思潮史的研究课题

文学思潮史的研究对象和意义——文学思潮流变因素——文学思潮的发展模式和特征——文学思潮史的时代划分——立体交叉研究方法论

"文学思潮"这一概念简单解释是文学思想和文学创作的潮流。具体地说，是指一定历史时期内和一定地域内形成的，与政治经济发展、社会结构变革以及人们的文化精神和审美要求相适应的，具有广泛影响的文学思想和文学创作的潮流。但是，从这一概念出发，对文学思潮一词也可以作出狭义和广义两种解释。

通常提到文学思潮，较为普遍的是从狭义的角度解释，认为文学思潮不仅在个别或少数作家的创作中有所反映，而且表现为有影响的作家群共同通过各种各样的方式，自觉实践某种共同的文学纲领，并形成一种遍及全社会的思想倾向。在概念上，文学思潮比文学思想要广泛得多。

具体地说，这种狭义解释似乎是专指在文学形成主义形态之后出现的文学思想和文学创作的潮流，强调文学思潮必须具有作家的集团性、文学纲领的共同性，以及在社会上影响的广泛性和特殊性。比如，从 17 世纪的古典主义文学思潮到 18 世纪末、19 世纪前期的浪漫主义和现实主义的文学思潮，从第一次世界大战期间出现的现代主义文学思潮到俄国十月革命前后出现的社会主义文学思潮等，几次大规模的文学思潮都具有鲜明的文学纲领和丰富的创作经验，其影响超越时代和地域而及至今日。这一狭义的

文学思潮概念,将文学思想与文学思潮严格区别开来。

从广义上说,文学思潮是在文学流动变化过程中,伴随文学的自觉而超个体地、历史地形成的文学思想倾向。它不是多个作家及多个作品的个体思想倾向,而是超个体的共同思想倾向,即作为文学上的客观精神和观念体系,流变于社会整体,包括时代、民族、阶级、地域各个层次上的共同文学思想倾向,并对文学创作起着导向作用,与政治经济的发展、社会文化的变革相适应,也与人们的审美意识和思想情绪相一致。

从这个意义上来理解,文学思想与文学思潮是属同一个概念范畴,两者不能绝对区别开来。如果说有所区别的话,就是对不同发展阶段的不同称谓罢了。早在古代,伴随文学的自觉和文学意识的产生,文学思潮以观念形态超个体地、历史地形成,并处在不断的起伏变动之中,一般称之为文学思想。所谓文学的自觉,就是人们带着自觉来创作文学,这是与上古人的无自觉或半自觉地创作文学相比较而言的。广义上的文学思潮的发展大致可以分为三个阶段。第一阶段是无自觉阶段。文学创作只赖于生活意识,包括原始的劳动生活、信仰生活、性欲生活等生活意识或刚萌发的朦胧的文学意识,尚未达到半自觉的文学意识的程度,更不用说产生自觉的文学思想(无论是个体的或超个体的)和形成文学的观念体系。第二阶段是萌芽、生成、发展中阶段(或未完全成熟阶段)。经过个体以一种自觉来创作文学到超个体的自觉创作文学,发生了第一次质的飞跃,促使朦胧的文学意识发展到自觉的文学思想,并形成观念体系,影响着一定时期一定地域的文学创作的思想倾向。这种超个体的文学自觉的历史性转变,作为以观念形态出现的整体的共同文学思想倾向,便成为文学思潮发展的初级阶段。第三阶段是发达期(或成熟期)。从以观念形态为中心的文学思想发展为以主义形态为中心的文学思潮,发生了第二次质的飞跃,促使人们在共同的文学纲领指导下进行文学创作,对文学运动的发展起着决定性的作用。以日本文学思潮的发展为例,在6世纪以前,日本古代早期的歌谣大多基于生活意识,处在诸种文化的混沌意识状态;至8世纪《万叶集》(764—769)中后期的歌谣才开始萌生文学意识,经过漫长的历史发展过程,逐渐形成日本和歌以及其他文学形态赖以存在的“真”(まこと)、“哀”(あはれ)、“物哀”(もののあわれ)、“幽玄”、“风雅”(みやび)、“空寂”(わび)和“闲寂”(さび)等观念形态,其发生点姑且以“发现”、“感觉”、“理想”三个概念规定之。它们分别成为写实、浪漫和象征的审美起点,由此生发出种种文学思想的倾向,并作为观念形态的思潮在相当长的时期内成为支配日本文学创作的潮流。明治维

新以后，在西方文学的渗透下，这三种文学思潮在固有的日本文学思想的滋养下趋于成熟，以写实主义、浪漫主义和象征主义等主义形态出现，成为三大文学主潮。因此，在整理日本文学思潮的时候，就存在两种不同的研究态度和方法，一种是以日本人自古以来的文学意识和特殊用语来整理，另一种是完全参照西方文学思潮的主义形态来整理。

由此，在研究文学思潮通史的时候，似乎可以在同一个意义上使用文学思想和文学思潮（在这里，文学思想含有超个体的客观的文学精神的意义），即可以把这两个词作为表示现代所说的文学思潮这一概念。同时，观念形态与主义形态作为一个统一的发展系统，在整理日本古代文学思潮时，应以日本自古以来的文学意识和特殊用语来整理。

日本美学家竹内敏雄在《文艺思潮论》中将文学思潮定义为：作为语言艺术的文艺领域中的精神潮流。他指出：文艺思潮不外就是这样超越和包含各个艺术家个人的精神，并且与之同样具有生动的现实性，随着时间不断变化的、依场所能分为多方面的客观精神之潮流。

作为本书的研究课题，正是按照这个广泛的文学思潮定义，将文学思潮视作文学思潮概念的演变，即文学思潮未作为主义形态出现和普及之前，文学思想是包括文学理论、文学批评、创作理念等合成一体，抽象化而形成的客观精神，在不断流动、发展、变异的运动过程中，与各种社会文化的力形成一个统一体。这一统一体不是一成不变的结合体，而是由观念形态走向主义形态过程的结合体，即是一个与文学的整体内涵、社会文化背景下的运动机制联系起来的运动体。因此，在这里也将古代文学思想界定为文学思潮，作为这个过程的结合体的统称。

简单地说，文学思想是最初的文学思潮，同样是文学的主张、理念、审美观念和创作经验的综合表现。据此，文学思潮史的研究包括古代的文学意识和文学思想，其对象与文学史、文学评论史和思想史的研究对象，有其交叉关联的部分，更有其不同的着眼点和侧重点。文学史的研究对象是各种文学内容、形式、思潮、流派的产生、发展和演化的规律性以及重要作家的作品在文学史上的地位。文学评论史的研究对象则以把握美的精神为中心。思想史的研究对象是民族精神，而文学思潮史的研究对象则是研究上述综合表现的过程，以及文学上的美的精神和民族精神的调和与统一。

文学思潮的发展史，是文学发展史的一个不可分割的重要组成部分。文学思潮是文学历史的河床。人类起初是有了文学创作和文学体验才有对文学的反省和自觉——当然，这是指古代一般而言，到了近代往往出现与之

相反的规律,文学评论、文学思潮多是先行于文学创作,推动文学创作——文学的创作、批评和文学的自觉彼此不断循环流变,形成种种文学思想乃至文学思潮。也就是说,文学创作和文学批评是超个体地参照某种客观精神和观念体系运行的。文学思潮总是处在动的状态,富有流动性和生命力,影响着一定时期、一定地域和一定作家群的文学的主题、题材、风格、结构、审美、表现、流派,以及对作家的文学活动和作品的批评,乃至对整个文学历史的评价。目前,一般文学史研究基本上习惯于对具体作家的作品、内容与形式进行孤立的、静态的评价这种固定的模式,这样就很难准确把握作为文学整体内涵的文学思潮与美学思想,以及与之相关的大文化思想背景,以作出历史的本质的评价。因此,要突破这种带惰性的固定研究模式,就要在历史的结构框架上,以文学思潮为中轴,纵横于文学理论、文学批评和文学创作几个互相联系而又不尽相同的环节中展开,并以作家和作品作为切入点,进行多向性的、历史的动态研究,这样才能更好地透过各种文学现象,深入揭示文学发展的态势和更本质的东西。

也就是说,文学发展史,要以文学思潮为纲,网络作家、作品、理论、批评,并将它们置于相互联系和不同侧面,才能更清晰、更有条不紊地达到对文学史比较完整的、论证相结合的、体系化的认识。反之,研究文学史如果不包括思潮和与之相关的文学理论、文学批评和美学思想,只就具体作家作品的艺术成就和思想价值进行孤立、静态的评价,就难以形成完整的文学体系,全面把握文学的史与论的规律,从而也难以严密地探讨各个作家作品在文学史上的地位。因此,历史的研究和本质的研究是文学史的基础研究,只有完成这种研究,才能建立真正的文学史。从这个意义上说,研究文学思潮史的意义是重大的。因为它既是一个理论的范畴,也是一个实践的范畴,可以从总体上发现和把握文学的特性和发展规律,加深理解文学与历史、时代和民族精神的关系,从而推动文艺学的发展。

竹内敏雄曾就研究文学思潮的意义论述道:艺术历史的发展如果仅仅检查历史上点缀着的各个作品,可以从其中看出作家个人的风格,但无论如何也不能反映出其真实情况。即使进而比较各个作家的风格,找出他们相互之间的精神作用的联系还是不充分的。我们不能停留在从一系列作品直接看到作家风格和抓住作家自身精神的客观化,以及能够区分为各年龄层的风格上,而是要进一步观察能够证实在其背后掀起大的起伏、流动的艺术精神,并把这一点纳入反映历史风格发展的联系中,我们才能理解真正的艺术史。

各种文学思潮起伏嬗变的因素是非常复杂的。从文学本身的内在因素来说，首先是文学自律性的发展和审美价值的变迁。这一点，可以从史的发展角度来审视，文学从反映不自觉的生活意识到自觉的美意识是其自律性发展要求的必然结果。文学思潮最初是以文学的自觉为中心诱发的，而其诱发剂就是美学意识。因为文学创作是从人们对生活的自然感动中，比如对原始劳动生活、原始宗教生活、原始性欲生活和原始色彩生活（对大自然的光与色）的美的感动中产生的，随着文学的自觉，产生以审美意识为基准的文学意识，在这个基础上才逐渐萌生文学思想。从日本文学的发展情况来看，"歌合判词"（赛歌的评判词）、撰定歌集时需要对歌的理解和批评，以及后来出现第一部准歌论《歌经标式》（772）都是从作歌技巧开始，兼含审美价值而逐渐形成文学批评的。也就是说，最初的文学批评是以文学本身内在的客观要求的文学意识为动因，自律地生成和发展的，反过来又促进文学意识的形成与发展。

其次，文学思潮的嬗变往往超越文学本身的自律因素。因为文学在本质上内含审美价值，是以美学为其基础理论的，但又不能归结为美学这单一的层次，它与哲学、伦理、道德、政治、社会、宗教、文化等的思想、观念、思潮有着直接的联系，这种种思想、观念、思潮给文学思想和思潮的发展以本质性的、甚至决定性的影响。比如，日本古代的固有的神的观念和神道思想，古代后期至中世的大陆佛教儒学思想，对于日本文学思潮的流向都产生过重大的影响，具体而言，如古代的《古事记》（712）等所表现的崇神思想和国家意识，《怀风藻》（751）等所表现的教化文艺观和儒学功利论，以及中世以后的劝善惩恶文艺思想倾向等都是典型的例子。

再次，历史、民族、风土和社会政治条件对文学思潮的生成与发展也有着渊源关系和制约作用。尤其是社会形态的变革、精神结构的变化并由此而产生新思潮的要求，都足以成为各种文学思潮诞生和存在的客观基础。可以认为，文学思潮是社会文化思潮的一种表现，它的发展史与思想史、文化史、社会史等也是分不开的，而且往往是在它们的整体制约和影响下，作为一个有机体而运动着的。

最后，文学思潮不仅在文学内部或社会内部主体地发展，而且与外来文学思潮进行交流，这也是其发展的重要因素之一。日本文学思潮发展的历史，更明显地说明了这一点。

研究日本文学思潮，也就是在内外因素的历史联系中来考虑其内在发展的自律性和外在交流的主体性，展望其民族的、地域的、整体的特色，这样

就必然涉及日本文学思潮发展的模式。

日本文学及其思潮的发展全过程都受到外来文学及其思潮(比如古代之于中国,近代之于西方)的冲击。外来与固有、传统与现代多种文学因素并存,为日本文学思潮发展模式的选择,提供了前提条件。

日本文学民族化是日本民族在漫长的历史发展过程中形成的,是由民族的、历史的、审美的独特的价值所构造的一种主体精神,它决定日本文学的主体性所在,其自身有着强烈的传承性和延续性。同时日本文学思潮又受到外来文学思潮的影响,置于世界文学思想潮流之中,吸收消化外来的东西,使固有的与外来的、传统的与现代的文学思潮经过冲突、并存而达到融合的程度。其中外来文学思潮滋养着日本文学思想的根,而促使外来文学思想体系发生变化的力量却是其固有的、传统的主体性,最后建立了一种日本独特的发展模式:固有的日本精神、传统的文学思想与古代中国文学思想、现代西方文学思潮"冲突·并存·融合"的发展模式。

当然,建立这样一种发展模式不是一蹴而就的,而是经过一个长期的摸索和选择的过程。如古代吸收中国文学、近代吸收西方文学之初,就曾采取过完全"认同"或完全"拒斥"的模式。前者否定日本文学固有的、传统的自律因素,而以外来的文学精神作为决定的因素;后者则否定外来的他律要素,无视外来文学精神所具有的促进固有的、传统的文学思潮创造性转变的催化作用。总之两者都未能正确把握两种文学及文学思潮的对立价值是一个文学整体的综合因素,而不是并列因素,因而往往将某一因素推向极端,未能为日本固有的、传统的文学思潮与外来的文学思潮建立一个并存融合的机制。例如,日本古代文学发展之最初阶段曾盲目模仿中国文学,从借助汉字作为文字表现、完全模仿六朝诗学及其思想,到吸收中国佛儒道文学思想,可以说亦步亦趋,完全未注意到发挥自己固有文学精神的自律性和主体性的作用。明治维新初期,日本近代文学在大量涌入的西方文学各种主义思潮面前,也曾出现过欧化主义倾向,一度以为追求西方思潮就是维新,因而迷失了传统,盲目地、只在表面层次上囫囵吞枣地学习西方文学新潮。但在明治中期的政治环境刺激下,日本文学又以国粹主义来对抗欧化,将"回归古典"作为规范日本文学的根本,将日本传统的保守性、封建性又推向了极限。

之所以出现这一现象,从文学本身的因素来说,一是对本国文学及文学思想固有的、传统的东西缺乏自觉的认识,二是对外来的文学及文学思想缺乏足够的了解,因而未能对两种异质的文学及文学思想进行深入的比较和

历史的分析，自然不可避免地产生了上述两种极端的偏颇。这是一个问题的两个方面，即：只有最自觉地认识自身文学固有的、传统的东西，才能客观地对待外来文学及其思想；反过来说，只有最全面了解外来的文学及其思想，才能在与其比较中选择、吸收外来的好的东西，化合在自己固有的、传统的土壤上，不断完善自我。简单地说，这是一个对固有的、传统的以及外来的文学及其思想不断认识、再认识的过程。也就是说，经过批评反思之后，自觉克服两种异质文学精神的对立，重新确立自己，进一步促进文学精神更为丰富的自我发展，这就是日本文学思潮史的一贯脉络。

固有的、传统的文学及其思想是根植于人民的生活、思想感情和审美价值等民族土壤上的，是一个民族在漫长的历史发展过程中形成的，有其自身的强固性和连续性，是不能轻易切割的。如果全盘抛弃固有的、传统的东西，就失去辨别吸收外来文学思想的能力，失去创造本民族文学及文学思想的基础。但是，如果一味固守固有的、传统的东西，拒绝外来的文学及文学思想，那么固有的、传统的文学及文学思想就得不到补充，就难以产生新的活力，难以得到丰富和发展。固有的、传统的东西在内涵上是可以变化的，问题是要把握与外来的东西产生整合的可能性，并促使这种可能性向现实性运动。

日本文学及文学思潮正是把握住这种整合的可能性向现实性运动而解决了发展模式的选择问题，使其最终避免了以上两种极端，在固有的与外来的、传统的与现代的结合点上确立了自己的历史方位。即在外来的与固有的、现代的与传统的文学和文学思潮发生冲突时，既借助外来的、现代的东西，促进固有的、传统的东西实现创造性的转化，同时又没有离开日本文学的根，以其固有的、传统的文学思想来吸收外来的、现代的东西，促使两者共存与融合。日本人在不同历史阶段所提出的“和魂汉才”、“和魂洋才”，正是对这种精神的高度概括，同时也是构建“冲突 · 并存 · 融合”发展模式的指导思想。这是有其合理性的。

这一模式构成日本文学史及文学思潮史的基本特征是：（一）以本民族为主体，以固有的世界观、传统的文学思想为根基，以外来文学思想为两者化合的催化剂，内外动因互相作用；（二）接受外来文学影响，同时吸收外来的文学思想和技巧，但吸收技巧多于思想，即使吸收外来的文学思想，也在彼此并存融合的过程中促其变形变质，即“日本化”。

对日本文学来说，所谓外来的文学思想，大致可以分为四大观念体系，一是大陆（主要是中国、印度）佛教文学思想，二是中国儒、道文学思想（主

要是朱子学、老庄哲学），三是西方基督教人本主义，四是马克思主义文学思想。这些以观念形态出现的文学思潮与以主义形态表现的文学思潮一样，它们与日本文学思潮的关系是不能忽视的。这种关系大致可以分为三种类型：一种类型是完全接受外来文学思潮的影响，古代如《日本灵异记》（822）、《文镜秘府论》（819）、《往生要集》（985）、《正法眼藏》（1255）、《狂言集》（室町时代）等之接受儒佛文学思想，近现代如内村鉴三之接受基督教文学思想，一些无产阶级文学评论家、作家接受马克思主义文学思想。一种类型是以固有的、传统的文学思想拒斥外来的文学思想，古代如复古国学的“古典文学歌学论”、日本古典主义中的古学论，近现代如日本浪曼派的“回归古典”等，都是强调以日本固有的、传统的精神作为文学艺术的根本基调。还有一种类型是使外来文学思想“日本化”，古代如《源氏物语》（1007）、《平家物语》（1223～1242）和能乐等都是以“日本化”了的佛教文学思想作为前提，近代如正宗白鸟、川端康成等最初接受西方文学思想影响，最后在东西方文学比较中，自觉地“共同思考东西方文化的‘融合’或‘桥梁’的位置”，寻找到民族的、传统的根，使之“日本化”。所谓“日本化”，即在日本文学历史进程中所形成的“冲突·并存·融合”模式内，既使外来的文学思想发生根本性的变化，也使固有的、传统的文学思想发生创造性的转化，但变化、转化的主体力量是日本文学思想。在这个模式里，两种或两种以上异质的文学思想既相互拒斥，又相互交融，这不仅是日本文学思潮的一个重要现象，而且在大文化背景下直接构成了日本文学思潮的基本特征。

从这点出发，可以将日本文学思潮划分为三大时期。第一是上古时期，日本文艺与历史、政治、宗教尚未分化，只存在日本固有的原始的土著文化中。第二是古代（包括日本文学史一般划分的古代、中世和近世）前期，即奈良时代至平安时代初期是萌发期，开始吸收中国儒佛道文学思想，但还残存上古时代的固有文学意识，没有完全使固有文学意识变质。如《古事记》、《日本书纪》（720）到《万叶集》，再到《古今和歌集》（905）所表现的文学思想。古代中期，即平安时代中后期，以藤原公任的歌论和紫式部的物语论为中心开展。古代后期，即镰仓、南北朝、室町、江户时代，文学思潮逐渐转变方向，以藤原定家的歌论、世阿弥的能乐论、芭蕉的俳谐论为中心展开。自平安时代中后期以来逐步使受容的中国文学思想变质，形成日本文学的主导形态和主体思想。第三是近代和现代，开始受容西方文学思潮，并采取日本式的吸收法，经过百余年的消化过程。

文学思潮史研究是文学史研究的一个重要组成部分，但它又有别于文

学史研究，探讨文学思潮史研究的独自的方法论是必要的。

日本文学史家长谷川泉在《近代文学研究法》一书中对日本的“文艺思潮论的方法”做了概括性的论述，主要论点简述如下：首先要求研究文艺思潮的人，对作为对象的文艺思潮进行根本的、具体的而且是有体系的思考。其次，对文艺思潮的彻底论述，要从文学史的基础研究和探明其方法论入手，并要从文学史的哲学立场考虑。第三，对文艺思潮与样式及其结合进行考察。样式的本质归根结底指的是人的精神创造上的个性法则乃至性格的内部统一性，这样的样式现象与造成文艺思潮的历史样式或者集团样式有关。但不能轻易地把文艺思潮视为起因于作品的样式。正因为如此，把文艺思潮作为概念来研究远比样式概念研究更占优越地位。第四，不能满足于把艺术和文学仅仅还原为美的问题，框在美的哲学当中，或者把艺术和文学仅仅限于客观的研究这种自然科学的方法，而应以文艺价值发展的历史作为文学史成立的条件。在文学史中有文学史固有的方法论，从一般史学的方法论中是推导不出来的。第五，用比较文学对日本文艺思潮进行研究。比如，从平安朝贵族文学上所看到的古典主义开始，到打破锁国主义，吸收和消化海外同时代的文艺思潮，使之成为近代的多彩纷呈的文艺思潮为止。对于这一过程的把握方法是相当多的，冈崎义惠就曾作过三种探索：第一种是以古代、中世、近世、近代这样的历史分期对文艺思潮进行与其相近的流动的把握，第二是从抒情、叙事、戏剧文学三个潮流分别考虑，第三是从个人、流派、地域、时代的诸样式与形态、形式、表现法、思想、美的形象诸样式来区分的各种样式的流动的考察。

在上述先行者丰富多彩的日本文学史、思潮史研究方法论的基础上，吸收他们现代的、先进的方法，同时坚持科学的马克思主义文学的研究方法论和结合总结自己长期以来在这方面研究的实践体验，包括经验和教训的体验，努力建立一种新的研究方法论，是中国学者研究日本文学史、思潮史时应该思考的一个问题。

研究文学的学科叫做文艺学（也叫文学学）。文艺学是一门特殊的综合科学，由文学史、文学理论史和文学批评史三部分互相联系和包容组成。它与其他人文社会学科如哲学、美学、伦理学、宗教学、社会学，以及一些在思维空间上相距较远的学科，如医学、生理学、心理学、病理学、性科学乃至某些自然科学，如进化论，有着多方面的内在的血脉联系，通过彼此复杂的相互作用、补充和融合而成为有机合成体，而这一合成体并非一成不变，而是处在不断流变的运动过程中，形成关于文学世界最重要的思想。从日本文

学始源之一的神话及其所含文学意识的进化和演变历程，就可以发现其内含理性的、感情的、想象的、神秘的成分，混杂交织在一个合成的整体中，经过一个迟缓但不可抗拒的进程，神话中理性的成分同感情、想象、神秘的成分脱离开来，一部分融入哲学，最先是宇宙论哲学，然后是人文主义哲学和社会哲学；另一部分融入宗教、文学艺术。到了近现代，人们的思维更加发达，科技文明更加发展，尤其是“边缘学科”的出现，使文学手段更加复杂和多样化，各学科的交叉发展更加强化，文学及其思潮与有关学科的联系更为密切。因此有必要展开跨学科的更加综合的研究，将“边缘学科”的理论与方法运用到文学史、思潮史的研究中，对其科学的理论进行最大限度的重新整合，以期获得更完整的理论体系。

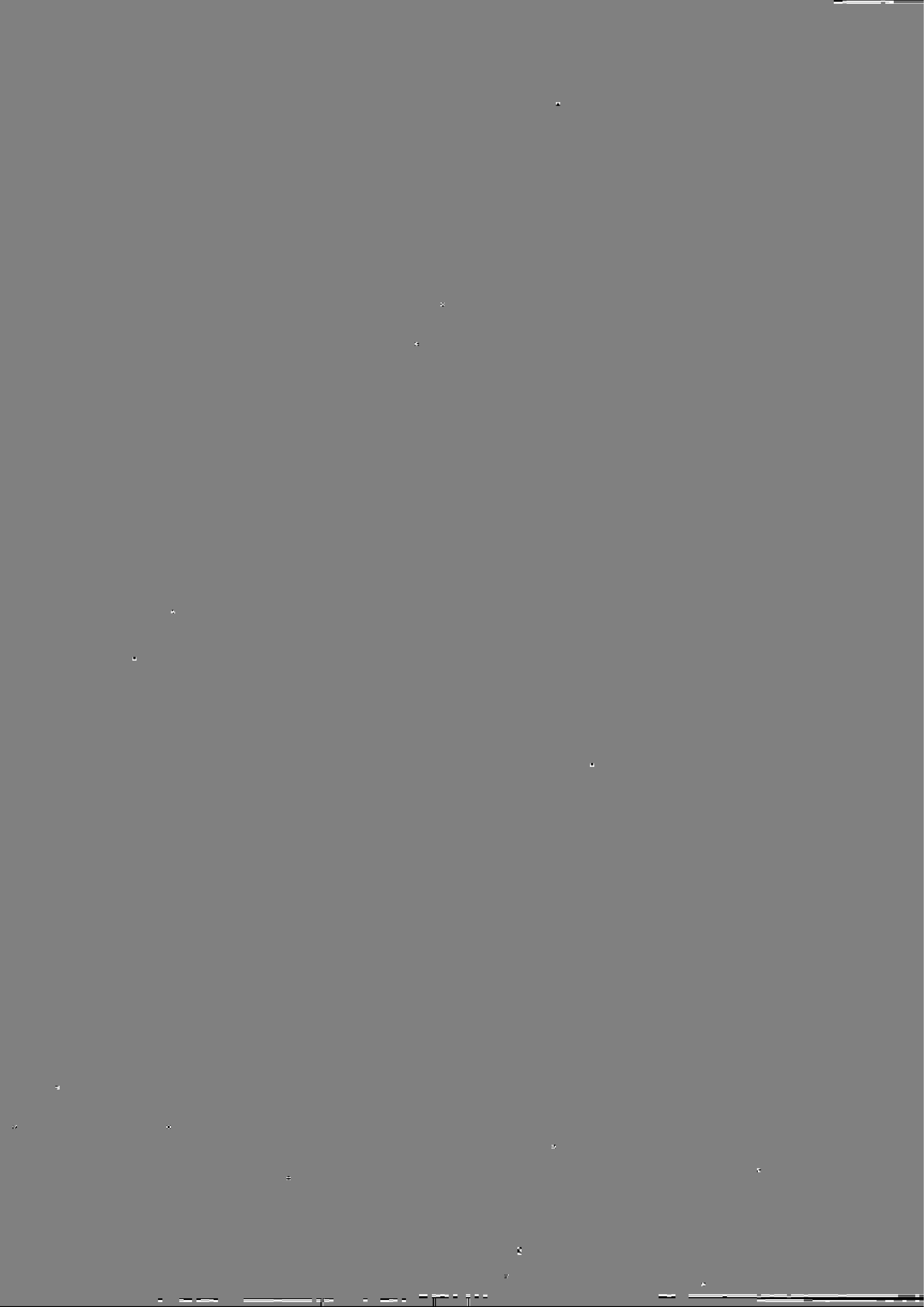
文学思潮的统一性植根于美学哲学，是美的价值成为文学的内容与形式的统一的具体表现。从文学论的角度来概述种种文学思潮，大都可以归纳为内容主义与形式主义，即为人生和为艺术两大文学思想潮流。日本从古至今文学意识→文学思想→文学思潮的运作轨迹都离不开这两大潮流的范畴。比如古代的万叶派和新古今派、近现代的自然派与技巧派之争，就是贯穿整个日本文学思潮史的艺术派与人生派这两大文学思潮之争，所以对各种文学思潮追根溯源，就要研究它与涉及文学思潮生存的美学哲学的关系问题。文学思潮在不少情况下与美学哲学思想是没有截然的分界线的，尽管如此，也不能简单地将它归结为这单一层次，还得涉及它的伦理、宗教、理智、感情诸方面的表现价值，以及表现精神生活和社会生活功能的作用。在这里，也可以将美学哲学视为“母系统”，将文学理论、文学批评、文学创作等等视为“子系统”，将两个系统的方方面面联结起来放在一个研究体系中。因此研究文学思潮史，需要开拓综合视野，以系统论的方法来全面观照文学及其思潮的史的发展过程，将它们当作一个多层次的，高度复杂的并拥有自己特性的立体系统做宏观的、立体的研究。同时，从它们提供的思想、概念、思辨哲学等取得系统方法论的基础，作为中轴辐射性地跟踪各种文学思潮的发展，即看它们怎样生成和衰退，有哪些内部必然性和外部因素，将其放在更大的系统内的联系中思索它们的性质，并在发展的历史演变中来宏观把握它们的精髓，这样才能对纷繁的文学思潮获得本质性的理解。

文学的发展还存在一个交叉的系统。一个是与时代、历史的交叉，一个是与他民族、他地域的交叉。文学既然不断流动于社会整体的多层次上，它就与时代、历史的精神密切相连，又与他民族、他地域的文化交流会合。它具有超历史、时代、地域和民族的生命力。而且作为其存在根源的美，如果

离开本地域和历史、风土和民族性，就很难确立价值取向。也就是说，一方面，它与历史、时代的发展既吻合又超越。研究文学思潮史既要结合产生文学思潮的时代和历史，同时还要考虑文学思潮超越那个时代和历史的作用和影响，以及过去所具有影响的文学思潮的历史联系。因此需要将它放在时代与历史的坐标空间，从宏观把握出发，将与之有关的历史资料和时代社会思潮之成长进行交叉比较，以揭示文学思潮发展的道路和历史的方向。另一方面，一地域、一民族的文学不可避免地与他地域、他民族的文学交流。也就是说，文学不仅在一地域、一民族内部自律地生成和发展，而且往往还吸收世界其他地域和民族的文学精神的精华，在本地域、本民族的传统文化氛围与世界种种文学思想的相互交错中碰撞、复合、融合而呈现出其丰富多彩，但它又是受到时代的一般要求和民族基本特征的交相制约的。时代、历史、民族形成一个交叉的系统。通过这个系统，既可以审视其独自性，也可以思考其在世界文学中的共通性。因此运用比较方法去评量，以探讨文学思想在以上各种交流中发展的历史脉络，也是必要的。

如果可以用一句话来概括的话，姑且把这种研究方法叫做“立体交叉”研究方法论。所谓“立体交叉”是指研究日本文学思潮，需要构建一个全方位的综合研究机制，对诸方面的不同层次的立体交叉关系，比如对文学思潮和与其相关的边缘学科尤其是美学哲学思想的相应性和互补性，文学思潮和文学理论、文学批评的一体性和双重性，文学思潮与不同时代、历史的共性与特殊性，文学思潮和不同地域、民族的文学精神的对立性与融合性等进行总体宏观研究时，需要以翔实的材料作厚实的支撑，对大量创作实践现象进行微观分析，加以提升，使之综合体系化。具体地说，运用“立体交叉”研究法，需要宏观与微观相结合，实证与理论相统一，综合分析与比较研究兼顾，进行动态的分析和全景式的考察，辩证地把握上述诸方面有机结合中的质的关系和它们之间的内在涵容。

总括来说，日本文学思潮史的研究课题，就是探讨其研究的对象和意义、流变的诸因素、发展的模式、特征和时代划分，以及探明研究方法论并加以运用，以期对日本文学研究获得完整的理论体系和严密的效果。也许这将是今后日本文学研究值得探索的重要课题，或者说是值得探索的一个发展的方向。



古代篇



第一章　风土·民族性和文学观

历史、风土与古代政治经济形态和文化宗教形态——民族的基本性格特征——民族性格与古代文学意识的特质

在人类历史的发展过程中，不同民族由于受到不同的历史、风土、社会的条件和文化宗教形态的影响，形成各自不同的国民性格以及相应的文学意识和美意识。即各民族都有自己的基本性格和特殊的文学精神及审美情趣。同样道理，同一民族由于生活在同一历史、风土和社会条件及文化宗教形态的影响下，这些相同的诸因素的综合作用，渗透到民族的文化心理，铸造出其共同的基本性格和心理素质，育成其传统文学思想和审美意识的共同属性。在未分化为阶级之前，同一民族具有相同的性格特征，又成为其共同的文学思想和审美意识形成之源。而且它们具有相当长远的延续性、传承性和相对稳定性。也就是说，一个民族的基本性格及其共同的文学思想和审美意识的形成，是经过悠久的历史、风土和复杂的环境，包括自然、政治、经济、社会环境的铸造，与文化宗教形态的构成和发展同时构成和发展起来的。所以我们考察日本文学思想、思潮及其源流美意识，离不开民族性格及其形成的历史、风土的基本要素。

远古以前，日本民族在远东一隅的列岛繁衍生息。关于它的历史，有许多古老的神话和历史传说，这些神话和历史传说大多是与日本的国土、皇族和民族的出来联系起来，如《古事记》所记述的神代之初，伊邪那岐和伊邪那美男女两神奉天神敕令，从天上下凡，生产日本诸岛和山川草木，再生下支

配这些岛屿与天地万物的天照大神、八百万神。历史传说的日本民族以太阳为始祖,是太阳民族。所以古代日本人认为日本是神国,日本民族是天孙的民族,日本皇帝是天皇。而且在他们编造的神话中,天照大神统治下的八百万神都是忠义之神,他们没有对天孙采取任何敌对行动,也没有夺取其国土的欲求,都是归顺天孙,忠于天孙的事业。八百万神之间没有发生什么争夺,更没有发生什么战争。缘此日本文化很少英雄神话,也很少英雄神。如果有英雄神的话,也是悲剧英雄的挽歌。日本神话中的天照大神是非常温和的,八百万神也是非常温顺的,没有像外国神话那样将太阳神作为勇者,专治各种妖魔鬼怪,或者各种妖魔鬼怪囚禁或杀害太阳神。总之,日本神话很少出现激烈的行动,一般都是平和的。自古伊始,日本人的原始感情非常崇拜为他们开天辟地的太阳神,进而崇拜太阳神的御子孙,即作为先祖的天皇。在日本人眼里,天皇是"カミ",即是神,是至上的,意指天皇在一切之上,高于一切,且认为天皇比佛还善,所谓"佛九善而皇十善",天皇是十全十美的,后来被完全神化了。这些神话和传说,以及其后的文学艺术,反复地渲染这一主题,充分地反映了古代日本人的原始心理特征,而且对后世日本人的影响是深远的。

事实上,日本的国土和民族,同其他的国土和民族一样,无疑是按照自然界和人类发展历史的自然规律诞生的。但在社会环境尚未确立其政治经济形态之前,日本人的原始性格的铸造和原始的文学意识、美意识的形成,很大程度取决于他们的生活在其中的历史和风土,包括地理位置、季节时令和其他自然条件,而且这些因素基本上固定不变,即使发生变化,也是在亿万年缓慢地进行,这是自不待言的。

日本位于亚洲最东部,回环着浩瀚无际的大海,处在孤立之境。土地面积70%是山地,30%是平原。没有荒漠,更没有大荒漠。在日本列岛上,山岭绵延不绝,但山脉都很年轻,最高的富士山海拔也只有3776米。河流纵横交错,但河床都很短浅。冲积平原散落沿海地带,面积大都很狭窄,稍宽阔些的关东平原也只不过二百公里左右。所以日本的自然景观小巧纤丽,平稳而沉静,再加上日本的地形南北走向狭长,南端与北端虽然存在着寒带和热带的气候风土的差异,但主要的大和地方则处在温带。尽管也有突发性的台风、大地震,但从整体来说,日本列岛气候温和,四季变化缓慢而有规律,基本上没有受到经常性的大自然的严酷压抑。同时雨量充沛,气候湿润,全国1/3的土地覆盖着茂密的森林,展开一派悠悠的绿韵,在清爽的空气中带上几分湿润与甘美,并且经常闭锁在雾霭中,容易造成朦胧而变幻莫

测的景象。整个日本列岛都溶进柔和的大自然之中。日本民族正是充分吸收这种自然环境和气候风土中的养分,形成其基本的性格。可以说,日本这种具有代表性的风土、这种具有特殊性的大自然,无疑成为孕育日本文化的基础之一,直接影响着日本国民的基本性格和原始生活意识和文学意识。

在民族形态上,古代日本社会已经形成日本人种的单一化。日本民族的形成,与其他所有民族一样,是经过历史上无记载的长期的各种血统混合的过程。但是,日本在远东的终极,四面环海,在远古交通不发达的条件下,地理上处于孤立的位置。从外边流入的人种如蒙古种、马来种等,甚少可能向外回流,就全部在这里定居下来,他们又与后来者融合、生活在这岛国封闭的坩埚里。其中最早的原住民阿伊努人,一度占据着整个或大部分的日本列岛。当地人与外来者长期混同,渐次同化了阿伊努人。也就是说,日本各人种渐次混同并融合其原始信仰,调整了民族的对立,最后成为一统的大和民族。他们的结合没有发生激烈的冲突,是比较和平地进行的。《古事记》的神话里,明晰地记载着大和族一统的历史,也平等地叙述了出云族的神话,它与大和族合并是通过谈判折中完成的。不管怎么说,日本在历史上很早就完成人种和民族的统一,没有发生过大规模的种族、民族的冲突。

在政治形态上,国家成立之后,日本国家几乎是由单一民族构成,没有像其他国家那样普遍存在着民族大迁徙和异族间的残酷斗争。就是发生同族的内部纷争,也往往以"国让"①的妥协办法来解决。在日本神话中早就传说大国主神奉天照大神的敕令,将国土和平地让给皇孙的故事。即使在中世武家时代,也没有像中世纪欧洲和中国战国时代那种严重混乱的无中心状态。他们始终以皇室为最高中心,没有极端地破坏过社会的统一。所以日本在历史上维持着相对统一的平和的政治形态。也就是说,日本最初的政治形态,完全排除了种族的对立,以民族统一作为其政治统一的中心,其中贯穿日本皇室的权力,以天皇作为国家与民族统一的象征。而不是以武力作为民族统一和政治统一的中心。这种以皇室为中心的单一的民族统一形态和政治统一形态,对于日本民族的心理和性格形成的影响是极大的。而这一古老民族诞生的性格,延续成日本民族的国民性格和日本文化的性格。这种日本历史的特质成为直接生育日本文学及文学意识的根底。

在经济形态上,从距今七八千年的绳文时代,日本民族的狩猎文化就与大自然紧密相连。公元前2世纪至公元2世纪,大陆传入水稻,日本民族很

---

① 国让,传说大国主神奉天照大神的神敕,将国土让给皇孙,归顺皇孙的故事。

快就脱离狩猎和渔猎，开始以农耕为主，日本神话大多以农业活动为中心也缘于此。《古事记》、《日本书纪》描述的许多神都是与农业有关的太阳神、月神、风神、水神、稻谷神和"天穗同命"等神，以及将日本称为"丰苇原水穗国"，并描述了农耕的事和与农业有关的祭祀。这说明日本从悠远的神代开始就掌握原始农业技术，社会上占优势的是农耕文化的主宰者而不是宗教。尤其是在上述得天独厚的自然和风土的条件下所形成的人与农业、人与自然的关系不是对立，而是非常融合，加上农业集约性的影响，使作为原始农耕的经济形态自然地是以中和为中心的。

在这种以"中和"为中心的自然历史环境和政治经济形态下育成的日本文化存在构成复合型的可能性。而且事实上，日本复合型的文化形态表现在各个方面，我们以作为文学和文学意识始源之一的宗教信仰为例，日本民族的原始信仰是崇拜自然神和先祖神的神道，它是原始农耕社会的宗教实体，但其宗教共同的观念和礼仪以祭祀为核心，没有特定的教义，缺乏系统的宗教意识，神道的教权没有绝对化。在这里应该特别指出的是，古代以后大陆儒、佛、道传至日本，没有遭到神道的激烈抗拒，而且包容了儒、佛、道，多元并存。神道在和外来的儒、佛、道的融合过程中，形成了系统的宗教意识，由于融合自身有所发展，在本质上改变神道的性格，因而它仍然保持着民族信仰的基本性格。我们透过《古事记》、《日本书纪》以及《风土记》(713)、《万叶集》、《古语拾遗》(807)和以《延喜式》(927)为中心的"祝词"等古籍中所载的神话、祭祀、巫术、习俗等可以在某种程度上了解这个国家在统一以前的原始神道精神，也可以了解到原始神道精神对日本民族性格、日本文学和原始文学意识的本质性的渗润。从这个意义上说，不仅限于宗教，而且日本文化史的结构也是以调和的形式展开的。

在这里必须特别指出的，佛教禅宗在12—13世纪传入日本以后，受到武家政权幕府的支持和保护，获得了巨大的发展，深入日本人的日常生活和社会文化的方方面面。它不仅对日本人的心理结构、人生态度，而且对日本人的审美情趣、文艺创作思想都带来深刻的精神影响，比如不重形式重精神、不重人工重自然、不重现实重想象、不重理性重悟性、不重繁杂重简素、不重热烈重闲寂等等，形成日本文化的中核。日本文化和日本人的性格与禅的自然性格并存融合为一体。有的西方学者甚至认为，日本文化和日本人的性格就是禅。

上述日本历史、风土和政治、经济、文化宗教形态，成为产生独特的日本国民性格的重要因素。那么哪些来自传统文化的国民性格直接影响和决定

日本古代文学意识和审美意识，以继续维护着日本文学精神和审美传统的特色呢？

第一，调和与统一的性格。

日本民族的国民性及其精神结构特质，具体表现在追求调和中庸性上。日本学者称这种国民性为“中正”的性格，即不偏为中，不曲为正。他们判断事物一般都采取相对主义、调和折衷的态度，这是以“和”作为基础的，含亲和、平和、中和之意。大和族、大和国、大和魂之称谓，大概也缘于此。正如上述，日本民族史平和的发展，形成日本国民的“和意识”。可以称得上是圣德太子一篇“出色散文的”《十七条宪法》(604)以“和为贵”开首，以“夫不可独断，必与众宜论”结束，说明作者的主体性的思考，是强调确立共同体的和，将调和与统一作为当时最高价值之一。直至近代明治维新以后，仍然强调其社会的基本精神是“以和求存于全体之中，以保持一体的大和”，即保持民族整体的大和。

日本的所谓“和”，表现在对事物观察上的一如性，即任何事物，比如生活与艺术、宗教与艺术都不看作是对立和分裂，而看作是一如的、结合融化为一的。就是把相异的东西综合为一。日本文化上的“和”是对伦理道德、宗教意识的高度感受的结果，具有浓厚的伦理道德和宗教意识的效果。这不仅是日本精神文化一个重要的范畴，而且是日本精神的力量所在。

日本民族以亲和的感情去注视自然，认为自然是生命的母体，是生命的根源，对自然的爱，带来人生与自然的融合。人生与自然密不可分。可以说与自然的亲和及一体化，与自然共生，成为日本民族最初的美意识的特征之一。这种美意识则不是来自宗教式的伦理道德和哲学，而是来自人与自然共生，人与自然密不可分的民俗式的思考，所以日本民族对自然的感受方法与思维模式与西方民族是迥异的，他们把人看作是自然的一部分，人融进自然之中，主体的人与客体的自然没有明显的区别，而且把自然看作是与人相互依赖依存，可以亲和地共生于同一大宇宙中，人与自然是和谐的。

“和”的精神实际上是日本民族最初表露出来的精神结构特质。这种“和”的精神，经过千余年在广泛的社会心理的深层积淀，最后形成日本意识，即日本民族的思维模式，贯穿和影响着政治、文化、思想、心理乃至社会生活，至今仍然作为人们的伦理道德和行为规范的重要准则。在日本，调和与统一被认为是最美的，乃至在文学上、美学上作为一种理想的追求，将“和”之美作为真善美的和谐统一的理想境界。

总之，从政治经济、社会文化上的“和”，到心理上、精神上的“和”，正是

日本民族美意识所追求的最高的“和”，也是最高的美。调和是日本国民性格基本的、主导的一面，也是日本文明赖以统一的精神基础。

第二，纤细与淳朴的性格。

日本民族生息的世界非常狭小，几乎没有宏大、严峻的自然景观，人们只接触到小规模的景物，并处在温和的自然环境的包围中，养成了纤细的感觉和淳朴的感情，对事物表现了特别的敏感和淳朴，乐于追求小巧和清纯的东西。比如他们喜欢低矮但显出美的小山、浅而清的小河，尤其是涓涓细流的小溪。喜好纤小的花木，国人以细细的樱花作为国花，皇室以小菊作为皇家家徽，国会也以小菊图案作为国会的象征。树木则喜爱北山纤弱的杉。从建筑艺术到日常生活用品也如此，崇尚纤细和淳朴，一切都讲究轻、薄、短、小。所以一些西方学者称日本文化的特征是“岛国文化”、“矮小文化”。

表现在对四季的感受性上，显得特别敏锐和纤细，并且含有丰富的艺术性。比如他们在对季节微妙变化的感受中育成优艳的爱，而这种爱又渗透到自然与人的内在的灵性中，从而激发人们咏物抒情的兴致；他们在四季轮回，渐次交替的过程中，纤细地感受到自然生死的轮回、自然生命的律动，这种对四季的敏感，逐渐产生季物和季题意识，影响到其后的整个日本文学的命运。

日本民族对其原始文化基础的感受文化尤其是色的感觉文化，是非常敏锐和淳朴的。我们从古代文化神话和考古挖掘中就可以发现古代日本人的色彩感觉是很朴素的，在他们的色彩概念中只有白与黑、青与赤对称表现的色彩体系，尤其以白的色相作为其美的理想，以白表示洁白的善，表示平和与神圣，带上一定伦理道德的意味。其原始神道将白作为神仪的象征，白作为人与神联系的色，而且完全依赖自然现象来表达纯白的色。比如古代神社建筑是木造结构，不涂任何色彩，保持原木的白色。用玉串象征神风（风无色，即白）来拂除凡界的尘土，用神水（水透明，即白）来净垢、纯化等等。我们从上述日本民族的自然观和色彩感受中也可以看出日本民族性格的纤细而淳朴的表现，同时这种淳朴的特质与上述的和也是相通的。

第三，简素与淡泊的性格。

日本清幽的自然环境和淡泊的简约精神，对原初民族的简素淡泊性格的形成影响极大。比如日本文艺以柔和简约作为其外表，内里蕴涵着深刻的精神性的东西，这表现在文学思想和美意识中的“真实”、“物哀”、“幽玄”、“风雅”之洗练的美的感觉以及形式之短小上。日本绘画之重线条的柔和性和色彩的淡泊性，整体结构表现出来的情趣之潇洒和韵味之恬淡。

尤其是水墨画追求一种恬淡的美，画面留下的余白，不是作为简单的“虚”，而是作为一种充实的“无”，即让“无心的心”去填补和充实。所以水墨画将“心”所捕捉的对象的真髓，用单纯的线条和淡泊的墨色表现出来，表面简素，缺乏色彩，内面却充满多样的线和色，以及多样的变化。日本音乐的旋律单调，却蕴藏着无穷的妙味，回荡着悠长的余韵。日本舞蹈的动作柔和、单调和缓慢，却显露出一种内在的强力。日本语言一个母音只配一个子音，非常单纯，很少拗音和强音。

这种简约的时尚，具体化地运用在数字上是尊崇奇数，以奇数代表吉祥。由此延伸，在文学上也表现出对奇数运用的偏执。从和歌、俳句的格律到歌舞伎的剧名都避开偶数而采用奇数。尤其是文学表现上喜欢使用简约的数字，夸小不夸大，比如“色鱼长一寸”、“苇间一鹤鸣”等，都是以最低的奇数来表示。

表现在衣食住等日常生活方面也如此，和服不仅色素，而且样式单一，无多样多褶皱，从衣领到下摆是一直线的，非常简洁。传统“日本料理”讲究清淡，生食，以保留原味。日本烟酒不浓烈，肥皂牙膏也是淡香。住宅建筑多原木结构、非对称性、不均齐的直线型，连家具也多是原木色和白色。

与日本民族生活密切相连的茶道，更具体地体现日本民族这种简素淡泊的性格特征。他们赋予茶道“空寂”的性格，追求形式与内容的简素的情趣。茶室多是草庵式，空间甚小，整体结构质素，室内布置简洁，壁龛只挂一幅简洁的字画，花瓶里只插一朵小花，造成茶室沉浸在静寂低徊的氛围，让茶人按严格的茶道规范动作，在情绪上进入枯淡之境，并且在观念上不断升华而生起一种美的意义上的余情与幽玄，充分体现“禅心”的“无即是有，一即是多”的性格。

第四，含蓄与暧昧的性格。

日本民族性格不重理性而重实际，缺乏思辨哲学，对事物观察常常直接诉诸感觉和感情。日本文化形态的一切方面，都是从感性出发，但又以“感觉制约”作为原则，单纯表现主观的内在感情，具有很大的含蓄性和暧昧性，直接影响着日本民族的思维模式的定势。

从最能反映民族性格和文学性格的语言来说，日本民族语言的最大特色是具有极大的暧昧性，文章结构往往省略主语、宾语、述语，多代名词，读者（听者）主要依靠语气、语感、遣词用语、敬语乃至上下行文来体会对话的人物关系。在人际交往和思想交流中的用语，也是表现得非常朦胧和含糊，很少使用明确的肯定词或否定词，净讲模棱两可的话。作为语言艺术的文

学，其语言的文学性往往在艺术上和审美上受到其民族语言特性的制约。语言含蓄，而且一词多义，含有极为丰富的思想和复杂的内容。比如“无赖”一词，在汉语中只有相近的二义：(1) 刁钻泼辣，不讲道理；(2) 游手好闲，品行不端。在日语中就含有四种完全不同的释义：(1) 流氓、放荡；(2) 不可靠、不可信赖；(3) 爱的极致；(4) 苦恼、痛苦等。所以在日本文学批评上严格界定“文学上的无赖性是不能用流氓、放荡来置换的”。尤其是美学用语更是抽象而抽象，玄虚而玄虚，比如作为日本美形态的用语“わび”(空寂)、“さび”(闲寂)二词，朦胧含糊得令人捉摸不定，不易掌握其真义，甚至连日本人也往往分不开两者意义区别之所在，但通过日本美学语言这种用语的多义性和暧昧性，却让人从中可以感受到其民族的性格，可以感受到其美的感动中带有的民族特性。

含蓄的性格具体化地表现在文艺上，是不重形式而重意境，更重朦胧的格调。以日本美术为例，它甚少明晰清透，重隐约和模棱，尤其是文人画更具“超以象外，得其环中”，在淡墨中显其异彩。我国已故著名作家郁达夫就日本文艺美的特征曾经说过这样的话：日本文艺“能在清淡中出奇趣，简易里寓深意”，“专以情韵取长”，“而余韵余情，却似空中的柳浪，池上的微波，不知其所始，也不知其所终，飘飘忽忽，袅袅婷婷，短短一句，你若细嚼反刍起来，会经年累月的使你如吃橄榄，越吃越有味”。

民族性格的构成是非常复杂的，具有双重性，有其美好的一面，也有其丑陋的一面，有时美好与丑陋并存。我们在这里不是全面论述日本民族性格，而是简述其来自固有文化的，以及决定日本文学思想和美意识，以及继续维护着这种文学思想和审美传统特色的有关基本性格的几个特征，从中考察历史、风土、民族性格与日本文学思潮特质的关系。如上所述，日本的历史、风土影响着日本民族性格的形成，同时这些历史、风土、民族性格又制约着日本民族对美的思考和日本文学的内在气质。在历史的长河中，日本民族性格与日本文学及思潮混成一体，构成统一的日本性格与日本文学及思潮的联系是多层次的，涉及文学的形态、表现、美理念和思潮诸方面。

(一) 从文学形态上的特质来说，日本文学形态是短小型的。日本民族简素和纤细的性格最集中凝结在日本民族诗歌——和歌的短小形态上。从和歌形成过程的动机可以看出，它是根据两个原则构成的。一是从偶数形式到奇数形式，一是从长形式到短形式，最后确立短歌 31 音节，句调是五七五七七。日文是一词数音节，这样和歌的文字相当简洁。《万叶集》的 4516 首和歌中，短歌占 4256 首，长歌只占 260 首，其中最长的柿本人麻吕的“高

市皇子挽歌”也不过149句。而且,长歌兴起不久很快就衰落,分解为小形态。其后的俳句就更短小,只有17音节,句调是五七五,这恐怕是世界诗歌形态中最短小的非对句性形式吧。从短歌到俳句的形式越来越小,且音数和句数都有严格的限制,但却可以准确地捕捉到眼前的景色和瞬间的现象,由于简练、含蓄、暗示和凝缩而使人联想到绚丽的变化和无限的境界,更具无穷的趣味和深邃的意义。小泉八云说它“正如寺钟一击,使缕缕的幽玄的余韵,在听者的心中永续地波动”。这种短小形式而意味幽玄,很符合日本民族精微细致的性格,所以俳句拥有广泛的群众基础。

日本物语文学作为最初的小说形式多为短篇,即使形式上的长篇,也很少汇集整体的构想,实际上仍由短篇合成。比如《源氏物语》既是一部统一完整的长篇,也是可成相对独立的故事,全书以几个大事件作为故事发展的关键和转折,有条不紊地通过各种小事件,使故事的发展与高潮的涌现,彼此融会。《伊势物语》(928)是由125段和206首和歌(有的版本为209首)构成,没有完整的、统一的情节。每段互相联系不大,且非常节约,多者两三千字,少者二三十字。《八犬传》(1842)9辑98卷180回(外一回),虽是洋洋800万言的巨作,写了8个武士的一个个曲折离奇的故事,但从实质上说,也是一个个小故事汇合而成,如果省略某卷回,并不影响整体结构。净琉璃、歌舞伎等古典戏曲也是分段式的小构想,很少统一的整体构思,但情调却是统一的。

(二)从文学表现上的特质来说,日本文学表现之细腻丰富,与纤细、简约的民族性格不无关系。这种纤细、简约性格所形成的对美的追求,不仅表现在文学形式的短小上,而且表现在思想感情的纤细上。《万叶集》的短歌本质在尚未形成时,就已经开始出现从种种形态渐次过渡到短歌形态的现象,它的短歌所抒发的纤细感觉和纤细感情,成为日本诗歌乃至日本文学的统一精神,这是日本民族独有的文学表现。

日本民族性格的含蓄性直接诱导出余情余韵的文学风采。日本文学作品,无论是诗歌、散文还是小说、戏曲,都尽量节约,压缩其内容,表现文学素材的主要部分,省略其他部分,而着力把握其神髓、神韵,并且通过含蓄性、暗示性、象征性来表现。最能体现这一文学精神的是作为象征剧的能乐,以幽玄作为其表现的第一原则。它充分发挥日本语言的含蓄和妙用双关语,且每场很短,篇幅不大,道白简洁,却包含着丰富的内容,其表演更是含蓄而颇具艺术深度,歌舞伎、净琉璃等戏曲也不乏这种含蓄、暗示、象征的文学表现。

日本民族性格反映在文学表现的特质上还有重视文学主观的抒情，如果分解这种抒情的主观性质，不难发现其纤细性和感伤性是非常强烈的。《万叶集》自然观照的歌表现出非常纤细的感情，尤其恋爱的思慕和别离之情所流露的哀愁之纤细、自然和纯粹，恐怕是其他民族不多见的。另外，对自然和人的理解，多是运用直观直觉的机能，感情因素多于理智因素，感觉因素多于理性因素，其文学表现的情调性、情趣性是很明显的。

文学表现的特质不仅反映在感伤性和情调性的感情上，而且也显现在理性制约上。从《万叶集》的和歌历程来看，不全然是主观抒情，也有许多用客观反省与思考的形态表现的，如浦岛歌一类是最早的客观叙事的歌，后期的真间手名儿的歌，题词部分是客观叙述，歌部分是主观抒情。这种表现渐次向歌物语发展，它便成为第一部歌物语《伊势物语》的原型，出现了纤细的反省的理性倾向。从《万叶集》发展到《古今和歌集》，则以自然素材来表现，而且加上简约的理智解释。日本固有文学思潮"物哀"思想，从"哀"到"物哀"的发展，在很大程度上是有赖于这种感情、理智的简约回环的以情绪为中心的表现而促进的。

（三）从文学美理念上的特质来说，日本原初文学意识形成的一个重要契机，首先是对自然的感觉和对神的感动而引发的。《古事记》、《日本书纪》以苇芽的萌生象征神的出现，又意味着春之到来，提示季节感的涌动。可以说，在佛教传入之前，日本神话传说，首先是日本民族对自然和神本能性的反应，是崇拜自然与崇拜祖先神相结合，将自然神化，以及自然与神一体化，它是经过自然神话进入人文神话的。正如日本民族尊重自然和神（作为真的存在）的心情非常强烈一样，日本古代文学对自然和神的观察力也是极其敏锐的，常常是本能地将自然与神联系起来观察自然美。这种文学美意识发展到一定阶段，将自然与人相连来审视自然美之后，开始与季节美感发生更直接的更自觉的联系。自然在日本文学不仅是一种素材，而且是一种美感。和歌艺术美的思想源泉就是摄取自然景物及其在四季中的变化。一些和歌集完全按照春夏秋冬四季来划分歌类，许多和歌纯粹是季节歌。俳句更是"无季不成句"，将季物、季题规范化。在季节美感中，春之优艳、夏之壮大、秋之静寂、冬之枯淡，形成日本文学美意识的特型，尤以秋的咏题最多。因为秋的景物最适合日本民族的情绪性、感伤性的抒发，以它寄托自己的寂寥之情，容易令人涌上悲哀的情绪。这是日本文学对自然的一种感伤的见解，是民族思想感情与自然季物契合的原质。

其他文学种类也如此，描写人物的思想感情多与季节的推移相照应，对

季节和季物是亲和与敏感，一般都带有浓厚的人情味，使自然人情化。自古以来，日本文学家以自然为友，以四时为伴，与自然接触很了解自然的心，即自然的灵性，人心与自然心相连，人的生命搏动与自然生命的搏动也是息息相通的。他们从一草一木，空中悬月，也可以敏感地掌握四季时令变化的微妙之处，抚摸到自然生命的律动，乃至从一片叶的萌芽和凋落，都可以看到四季的不停流转，万物的生生不息，甚至可以联系到一切有生命的东西的命运。所以日本文学描写自然美，是用来表现人情美的。

季节美感产生日本原初文学美的特质，进而成为日本文学思想的底流。从美理念来说，它酿成了文学的悲哀、幽玄、风雅的气质，孕育与之相应的日本特有的美理念：物哀、空寂、闲寂，三者在上古真实（まこと）美意识的基础上形成日本民族的审美主体，而流贯于日本文学各领域，也成为日本文学思潮的源头。

就日本古代文学思潮的特质来说，原初的文学意识，既是对自然的真实感动，也是由对人神的民族式的感动而产生的。这表现在对自然的崇拜和对神的崇拜的一致性上，它是与日本民族原初的生活意识和美意识相契合，也是与日本民族的调和性格相照应的。

缘此，古代原初文学思想的基调是主情，即以情为中心，情占据着主要的位置，但又并非单纯由情而是由情与理的结合展开的，达到了情与理的一致境地。我们从儒佛道文学思想与神道文学思想合流就可以发现这一点。神道将儒家的“志”、佛家的“空”、道家的“无”调和，在对立、并存、融合的过程中形成系统的文学思想，并有所发展，强调了“明、净、直、诚”，其基础是诚（まこと，又曰“真”）。这种调和型的文学思想，流贯于古代各个时期，由于它是多成分、多元素构成，在不同的历史阶段又具有新的特质。如古代前期以情——物哀文学思想为中心，中期以法（佛法）——幽玄文学思想为中心，后期以义理——劝善惩恶思想为中心展开，对于古代文学思潮的发展起着主导的作用。

第二章　自然观与古代文学意识

古代美意识源于色彩和自然——色彩观在古代文学中的表现——文学上自然美的相位——自然观孕育文学意识的河床

人类的原始美意识形成的一个重要契机，首先是人对色彩和自然本能性的反应，即由对色彩和自然的美的感觉和美的感动所引发的。人们最初的美意识是源于自然美，以及对这种美的感受性。也就是说，人对美的感觉和感动，首先是与自然和色彩的美的素材联系在一起的。在这个意义上说，文学意识也是首先与色彩和自然的美的素材联系在一起的。

日本美的相位，首先是自然美和色彩美的相位。没有最初的自然美和色彩美，就没有其后的艺术美和精神美等位差。自然美和色彩美成为所有日本文学上的美形态的原型、日本文学和美学的基础。我们考察日本文学美形态诸相位时，不能不从自然美和色彩美的相位开始。如上章所述，日本人受到美丽岛国自然环境的恩惠和培育，特别厚爱自然和自然的色彩，对自然怀有深切的爱和特殊的亲和感情，对自然美和色彩美的感觉特别敏锐和纤细，并且含有丰富的艺术性。他们对自然的感受，首先是对自然的色的感觉。确切地说，就是色彩的感觉。

根据佐竹昭广在《古代日本语的色名性格》一文的记载，日本的色名的起源是赤（明）、黑（暗）、白（显）、青（晕）四种颜色，这是明与暗、显与晕两组明显对立的色，表现了两种光的谱系。也就是说，这四种色，是由对光的感觉而形成的，这是日本人的原始色彩感觉的基本色。

从《古事记》所记载的神话故事中可以证明，古代日本人最初只认定白、黑、青、赤四种色，以白与黑、青与赤的对称来表现色彩的体系。古代的日本壁画中的白虎、玄武、青龙、朱雀四种就是根据这四色观念而来的。日本学者对从弥生时代王冢古坟挖掘出来的壁画进行化验分析，也得出这些古画含有白、黑、青、赤四种色的结论。《万叶集》所涉及的色名，也主要是这四种基本色调。当然，人们从弥生王冢古坟和《万叶集》的和歌中也可以发现紫、黄等色名，但是当时日本人的色彩观念中，黄色来源于黄土粉，它与赤土的区别不很明显，所以将黄色也归在赤的相位上。万叶歌人柿本人麻吕就将红叶写作"黄叶"即可佐证。这种日本最早的色彩感觉的文化体系，表明古代日本语的色彩形容词是较贫乏的，也表现了当时日本人的生活态度、价值观念和审美情趣。

根据《古事记》的神话故事，一开头就记述天神命令伊邪那岐和伊邪那美男女两神去生产国土，他们一连生下四个岛，生下第四个筑紫岛，命名为"白日别"。这是有文字记载以来第一次出现"白"这个色名，以代表太阳的光之意。《日本书纪》也有类似的"白"的色名出现。它写到天照大神在诸神舞蹈时，被从天城岩石门中恭请出来后，漆黑的天空马上闪耀出希望之光。这时众神心情跃动，赞叹说："啊！面白！"在这里，记述者将天照大神的豪光比作太阳的光，照射在众神的脸上，众神变得满面白光，表示勃勃有生气的意思。现代日语"面白"，演变为有趣、愉快、新奇的意思。在《古事记》的神话中，天神常常是借助白色动物出现的，譬如坂神变白鹿、伊吹山神变白猪、倭建命神化为白鸟等等，以白色来象征美神的圣洁。

日本古代人还以白的色相来表示美的理想，白是象征清明、纯洁的，同时又代表生命的力量。自平安朝从大陆输入白粉之后，直至镰仓时代，日本人用白粉化妆成为支配的地位。《源氏物语》、《荣华物语》(1030)等描述的贵族美人几乎都是白粉化妆。在日本文学作品里很少找到红装之类的描写。

日本人这种白色的感觉文化，带上一定的伦理道德的意味，他们以白表示洁白的善，表示和平与神圣，它与黑表示恶形成强烈的对比。在《古事记》中就写到天照大神问速须佐之男神："你怎样知道你的心是纯洁的?"速须佐之男神答道："因为我的心是洁白的，我生了柔和的女子。"还说："我无邪心。"《日本书纪》描写这段故事时更明确地写作"我无黑心"，以白与黑的对照来比喻善与恶。从这里可以看出，白黑两种色相是代表善恶，这里就存在原初文学包含了善恶的道德意味和美意识的萌动因素。

日本人这种色彩观,与固有的神道精神是分不开的,神道认为凡是带色彩都不洁净,唯有白色是一种神仪的象征。它崇尚白,并作为人与神联系的色。对其他色彩比如奈良时代引进大陆文化之后,一些神社建筑曾一度出现过漆朱色的柱和栏杆,皇宫用绿瓦做屋顶,万叶歌人太宰少贰小野老臣就作歌一首:"宁乐京师地,好一片青丹。正似花香醉,今日极繁华!"对这种与传统色感的异趣,表示了无限惊叹之情。

作为文艺美的特殊的追求,白色是纯洁的象征,富有巨大的诱惑力,是令人向往的。日本古代文学美意识的核心是"雪、月、花",这固然是基于日本人的自然观,但这里仅从色彩审美的角度来说,恐怕不难发现它们也与日本人热爱白的美相位有直接的关系吧。因为雪是白色的,月是白色的,花在日本人的色彩美中也是最喜爱白色的。据前田千寸的统计,在《万叶集》所颂的520首有关花的分色中,白类的花共204首,占首位,其次是紫类的花137首。《万叶集》中最大的歌人柿本人麻吕就由于执著地捕捉白的色彩而被誉为"白的诗人"。同时期有色彩家美称的清少纳言所写的随笔《枕草子》,描写四季推移和色彩变化中发现微妙的刹那间的美,也多是用了白、紫的色系。她写到白雪落在卑贱者的家屋,又遇上月光照射进去,就认为美的东西到了下层阶级的身上很不相称,而深感惋惜,从作家的色彩审美中,也可以看出贵族阶级的生活态度。尤其到了中世,日本文艺世界更出现了向白色的世界或者无色的世界倾斜的状态。著名俳人松尾芭蕉的游记《奥州小道》(1694)写到他肩披白色袈裟,头缠白头巾下北陆那谷时,吟诵了这样一首俳句:"吹拂着的秋风啊,比山肌的石还白!"诗人抓住瞬间捕捉到的一阵秋风比山肌的石还白,给自己留下的美的印象,赋句来表达自己的美感。这是一首在日本很有名的表述日本人色彩感的俳句。能乐大师世阿弥所著的艺术论《九位》一书,论及至高的艺术品位时,几乎都是与白相连的,譬如他将三等品位写作"新罗、夜半、日头明"(指白日的光辉)、"盖雪千重山,孤峰多么白"(指跨过一步白雪的白色境地)、"银垸里积雪"(指在银器里盛雪,白光洁净),也就是将鲜明的白光与洁净的白雪作为清白的心与生命的象征,归为艺术至高的品位,其本质是基于这一白的色相美的范畴,从而形成其独自的美学体系。

严格地说,白是属于无彩系列。纯白只是一种观念性的色,然而却是一种复杂的色,是伴随着很多色彩,至少是活脱脱的。也就是说,白是光谱构成的重要部分,白在光线中显现,是多色在生辉、多色在动,这在黑暗中是感受不到的。川端康成在《美的存在与发现》一文中就晨曦洒落在倒扣的玻璃

杯上闪出的白光,发现了这种美的存在。他所发现的白光以及玻璃杯里的水和冰反射出来的白光中的赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七彩色如此之美。他说:"像这样的邂逅,难道不正是文学吗?"我们可以从中发现日本人的色彩审美传统是以对光的感觉联系在一起的,因为光分分秒秒都给自然界的物象带来种种的变幻而造成一种无与伦比的色彩美。

对日本人来说,青色的诱惑与白色的诱惑有同样的魅力。据正宗敦夫的《〈万叶集〉总索引》的统计,"青"出现的次数达80次,占古代色彩的白、青、黑、红的第二位,可见青色在日本人的色彩审美意识中的重要性。日语"青"这个词包括从青、绿、蓝、至灰,有时甚至包括近于白的色,《万叶集》的和歌就曾用"青"形容过云,青云就是带灰白的云。所以在日本人的视界里,"青"是一种非常广泛的色。《古事记》中就用青山、青垣山、青垣、青紫垣、青沼等等带青的色素,来形容日本人赖以生存的山野和湖泊的自然环境。日本民俗学将与白、青相对立的黑、赤二色,称为"黑不净"、"赤不净",属于禁忌的色。王朝《衣服令》将橡、墨二色排列在最末位,表示身份卑贱的人所穿用的衣服色。《万叶集》中就有描写贱民穿用"橡衣"(即黑衣)之说。

日本传统的赤色,是具有两重或多重性格的。一方面赤是代表血色、火色,属凶恶的颜色。赤和与之相近的黄——古代日本人对这两种颜色读音都相同,他们对这两种颜色的色感是没有区别的,混同一色的——都作为禁色,所以红染和黄染的使用率很低。王朝的《衣服令》中规定,黄色也是表现低等级的色。《古事记》中除了表现"黄泉"指地狱之外,是不使用这个色系的。直至今天,日本人还以为黄色是不成熟之色,初生婴儿用黄色衣物包裹,将毛孩子叫做"黄口孺子",称血泪为黄色的泪等,都带有贬义或不成熟之意。另一方面,赤色的表征是红太阳,又是一种神秘性的色。早在《古事记》、《日本书纪》中已经开始记述真赤土的丹色,女性已经用红色化装。《万叶集》中的和歌,颂红花的,仅次于颂白花、紫花,居第三位。歌人是以红来表现一种热烈的感情色彩,形容爱心和恋情的。至今,日本人还保持这种情绪。

据一些学者的记述,日本人对紫色的感觉是非常敏锐的,他们可以清楚地区分出十多种不同的紫色相,而且认为紫色带有一种"因缘"的意味,常常以紫作为恋人的象征。也就是说,以这种色作为恋爱的媒介,表示爱恋之真切,是非常容易让人亲近的色。另外,日本人对紫有其特殊的概念,他们重视紫的自然色素,即重视采用紫草这种植物的染色,给人一种稳定感。这与一般人所感受的紫色是由赤、青混成的紫不同,日本人认为由赤与青两种对

立色混合而成的紫色，会给人一种不稳定的感觉。这种色的情趣变化，反映在日常生活方面代表等级的衣服颜色也发生变化。王朝贵族的上位色，一位是浓紫，二、三位是渐次淡化的不同程度的淡紫。《源氏物语》的作者紫式部在书中所描写最理想的女性就取名"紫上"，可见平安王朝的日本人的美意识对紫的倾倒。可以说，在日本人的色谱系中，白是超越时代而受到日本人的绝对尊重的，而紫是仅次于白，占有重要的色的美相位。

以上几种颜色成为平安时代以前日本人的色彩美意识的主体，《源氏物语》集中表现色彩美的第22回《玉鬘》，写到几个女性的衣衫"色彩配合甚美，染色亦精良"，主要是由白、紫、红、青、绿、宝蓝诸色构成，可见古代日本人所追求的色彩美意识。

古代日本人一向注重简素的色，并形成其审美的传统。但是，从平安时代末期开始，一直延续到镰仓时代、桃山时代，即从10世纪到16世纪，转而喜爱艳丽的颜色。最初纯粹是出于佛教的目的，佛典最先出现将黄金色作为净土色，被认为这是一种比色还理想的光，占有超于色的特殊位置。镰仓时代的名著《平家物语》所描写的武士一反前代崇尚白的情趣，而喜欢金这种强烈的色彩，他们的盔甲就是多色彩的，作者将盔甲的华丽与自然的华丽融合为一，所以有的学者说，全部《平家物语》成了色彩的漩涡。

到了江户时代，日本人色彩的审美主体又渐渐回归自然，崇尚自然色的美，还原日本的传统基本色：赤、青、紫三系的色，同时还更富有从浓到淡的晕色的特点。可以说，从总体来说，日本人并非尚华丽，相反庶民一般都鄙视浓艳色彩，追求一种典雅、潇洒的潮流。总之，从江户时代开始，反弹桃山时代的强烈色彩的美意识，更多地喜爱晕色、朦胧的色。他们认为这种色彩乍看似单调，其实绝非单纯，它的色光明暗，是非常复杂而微妙，而且不时地在变幻着的，从素淡中透视其光彩。日本人的这种色彩美意识不仅影响及江户文学，而且一直渗透到社会文化的方方面面。时至今日，日本人超越时空的界限，仍然保持着这种色彩美的情趣，而且其影响扩及其他美学领域。

从日本文学与自然美的发展历史来看，日本神话首先经过自然神话而进入人文神话。古代神话从一开始就将自然作为神来崇拜，将自然和神一体化。《古事记》、《日本书纪》留下了许多自然神话的故事，它们开章就以苇芽的萌生象征神的出现，以此说明在日本最早的自然不是神创造，而是自然本身自力生成的，所以日本人认为国土和山川草木都有灵性。古代日本人将山川草木看作是神的化身，作为其崇拜的对象。古代日本人的自然观也由此而产生，并成为其特征之一。所以，在日本人的民俗信仰中，将太阳

神视作最有灵感的，将古树和山视作神圣的东西，并非偶然。他们将树木视为神树，最早祭祀的不是社殿的神佛，而是树木，是所谓树木神。其中祭祀得最多的树木是与日本人生活息息相关的杉树。他们认为，他们所信奉的神，不是高居在天上，而是栖居在树木上，是依附在树木上显灵。所以自古以来，日本人将神社建在郁郁葱葱的山林中。日本民间信仰还有一种保护神，镇守在神林之中，以护卫人们的命运。所以日本人固有的神道信仰先祖神，首先就是太阳神和树神，这表现了日本人尊重自然的原始自然观和尊重自然的原始美意识。他们爱自然，嫌人为，认为自然是本来的美与真实。这种自然观与日本最早的文学意识“まこと”的形成有着直接的关系。

古代日本人生活在悠悠绿韵的岛国大自然中，首先接触最多的就是树木。树木是古代最具代表性的物象，它成为日本人自然观的根基。日本人在自然的五种元气中，最先发现自然美的是从树木开始，其五行的推移顺序是木、火、土、金、水五行相位，以木为首，就成了最初的自然美，成了日本的文化历史和文学艺术创造的源泉。据日本学者统计，《万叶集》写的 149 种草木中，木就占 66 种。可以说，这是日本民族对木有着深厚的因缘以及密切的亲情的体现。

日本人重木的同时，也十分尊重与木相连的其他植物界。他们认为植物通过种子、发芽、成长或开花结果，不断轮回，以维系生命，表现出对生的强烈意识和幽雅的美。从《古事记》、《日本书纪》开始，将樱花比作美人。《源氏物语》不仅处处可见将花比作美人的描述，许多美人又以自然的花木取名。从《古今和歌集》到《新古今和歌集》(1205)的歌的素材，几乎都与四季自然植物联系在一起，通览这个时代创作的数千首和歌，就可以想象出当时的植物分布情况。一位日本学者是这样说的：“日本文化形态是由植物的美学支撑的”，“对日本人来说，自然就是神，生活如果没有神，就没有自然，也就不能成为生活。也可以说，就没有日本的历史”。

从神话故事开始，日本人就认为神的慈悲沐浴着大地的草木，人受惠于自然是很大的，自然是生命的母体，是生命的根源，他们对自然怀有特别亲和的感情，对自然的爱，带来生活与自然的融合。人的生活与自然密不可分，这是日本人对自然的根本感情。可以说，人与自然的亲和与一体化，人与自然共生就成为日本人的美意识的另一个特征。由此不难理解，日本人最初的美意识，不是来自宗教式的伦理道德和哲学，而是来自人与自然的共生，来自人与自然密不可分的民俗式的思想。日本古代文学就是从这种人与自然的关系中思考历史，从这种自然中发现美的存在，进而创造文学的美。

日本人以这样亲和的感情去注视自然、接触自然和捕捉自然，自然就成为日本人产生季节感的媒介。由于这个缘分，日本人对四季怀有很大的关心，产生一种对自然极其敏锐的反应力。所以日本人对自然、特别是四季的变化、植物世界的变化，有着极其纤细而多彩的感受性，这就是日本人的自然观最重要的特征。日本人从这种感受中找到自己独特的四季自然美。上述《古事记》、《日本书纪》开首的苇芽萌生就意味着春之到来，这是日本人对季节感的萌芽。当文学发展到一定阶段，将人与自然联系起来观察之后，也就开始产生季节感。首先，日本古代和歌的艺术思想源泉就是摄取自然景物及其在四季中的变化。《万叶集》的作品，尤其后期的作品，充分反映了日本人对四季的异常强烈的关心和尊重，有些卷完全按照春夏秋冬四季来划分作品种类。全卷许多和歌纯粹是季节歌，就是恋歌也或多或少地与四季的自然相结合。因为日本人认为在对季节微妙变化的感受中容易育成优艳的爱，而这种爱又渗透到自然和人的内在的灵性中，从而激发咏物抒情的兴致。万叶歌所表现的这种季节感，影响到其后整个日本文学的命运。日本文学有效地利用季节变化中的自然美，加深作品内涵和丰富人物的思想世界。平安时代的物语文学所表现的季节感情含有更复杂的意义。《源氏物语》淋漓尽致地描写了春夏秋冬四季景色和草木的千姿百态。譬如以四季的推移和自然景物的变化，来反映主人公源氏生活的感情波澜，以及男男女女各具个性的神态和心理，以反映人间的盛衰荣辱，并且以季节的物象来表现源氏与众多女性的恋爱纠葛，这些纠葛的形成与消解，又围绕着一年四季转换缓慢地进行，尤其是紫上死后，更是以年终岁暮的自然景物来暗示源氏整个生涯行将终结，使自然与人情完全地结合在一起。

室町时代能乐大师世阿弥的能艺论《风姿花传》(1406)、《花镜》(1424)等都与四季的植物世界直接相联系，以松木喻作贺曲，以樱花喻作幽曲，以红叶喻作恋曲，以冬木喻作哀曲，以杉木喻作阑曲。世阿弥还用花和自然来象征艺术的品位，他将艺术分为九品位，上三品位是妙花风、宠深花、闲花风，中三品位是正花风、广精风、浅文风，下三品位是强细风、强麁风、麁铅风，麁者粗也。据世阿弥解释，下三品位中粗纯的风、强暴的风不可取，强中有细的风也不是目标。中三品位中，初学者艺历尚浅，首先应以显示文(美)的浅文风作为志向；其次详细体会和模仿技艺之后，可攀上广精风，以赢得观众的感动；最后绽开真正之花的是正花风，这样技艺就稳定了。以后进入上三品位，进一步攀上闲花风，去掉多彩，显示寂的美的意境，宠深花则超越是非善恶，显示自由自在的艺风，进入深邃的意境。终极就是妙花风，达到

无以言喻的最高的美的艺境。也就是说，世阿弥确立能乐的最高品位幽玄的妙花风作为极致的艺，即以幽玄美作为其能艺论的第一原则，确立了能乐的美学传统，不仅成为日本人鉴赏能乐的一种审美情趣，而且形成幽玄文学思潮的重要因素之一。

日本的散文世界更是与四季自然风物分不开，其中平安时代中期清少纳言的《枕草子》(1001)和镰仓时代吉田兼好的《徒然草》被公认为是日本散文文学的双璧，他们对四季自然变化表现了极其纤细和多彩的感受性。《枕草子》以宫中的生活为中心，既写了情意的生活，也写了四季的情趣，而且是通过静态来捕捉四季的自然，使情意与景物浑然相融。兼好则相反，他摆脱静止的形式，在《徒然草》里以动态形式描绘四季自然风物，使叙景富有飞跃性，从四季自然不断变化中展现美。书中有这样一段精彩的描述：

> 暮春消失为夏，夏尽非秋必至。春分已催夏，夏时已孕育着秋的气息，秋至迅即转寒冷，十月小春天气，草变青，梅也结蕾。树叶的飘零，非旧叶先落而后长新叶，是旧叶忍受不了新叶自下的萌动而凋落。底物推表物，顺序推移而渐次繁茂。

作者在这里对自然表现了极其敏锐的观察力，他不仅发现春夏秋冬四季轮回，渐次交替，而且纤细地感受到自然生死的轮回，自然生命的律动，从这里不难发现吉田兼好的自然观所蕴涵的自然的生与死转化的辩证关系。

在和歌、物语文学、散文发展到俳句的过程中，日本文学的四季感逐渐萌生季题的意识。应该说，季题的意识起源于季节感。没有对四季的自然物象的感觉乃至感情，就不会产生季题的意识。季题意识可以远溯万叶时代，《万叶集》已经出现按照春夏秋冬四季分类所吟咏的种种季物的题。有迹象表明某物属某季之题，称作“季之题”。不过当时仍属于季节感的性质，其季题的意义尚不明确，非常暧昧。中世《百人一首》(1235)才开始形成咏季的歌，出现朦胧的季题意识。在其100首歌中，以四季为题的歌占据重要的地位，共有39首。咏秋最多，占19首；其他依次是春、冬、夏的咏题。日本人深爱秋，以秋作为季的咏题最多，是因为秋季在四季中最短，且最富有微妙的变化，同时秋的景物最适合日本人的情绪性、感伤性的抒发，借以寄托自己的忧郁和寂寞之情，容易令人涌起悲哀的情绪。这里也反映出日本人对自然观的一种感伤的见解。仅举《百人一首》中紫式部的偶逢歌为例，歌曰：

久别偶逢喜在心，
端详未尽又离分。
三更夜半高空月，
甫见即速入密云。

这首歌咏唱了在人生的旅途上，与情人久别偶逢，端详未尽又分离，于是满怀情思寄语于月，将自己对伊人的感情托付于月。月在日本和歌、俳句中是既定的秋季自然物象，可以更深刻地表达分离的寂寥与悲伤之情。这就是日本人的思想感情与自然季物契合的原质。

这些和歌虽然仍未摆脱古代的抒情美的范畴，但已经出现“季”、“季物”，从中可以窥见其对季题关注的朦胧意识。而且万叶歌在发句中——和歌、连歌的第一句——开始加入四季时令的物象，即发句的题已有“季”，已开始赋予“季物”。日本诗歌发展到近世的俳句，就必须完全赋予季题了。俳句明确规定两项创作原则，一项是17字音，3行，五、七、五格律，另一项就是加入季题。季题有时亦称作季语，即为了表现春夏秋冬的季节感，规定在这短短的诗句中，必须吟咏四季时令变化的风物或现象。而且俳句对季节的区别以及季物的区别比任何前代的诗歌都更精细。俳句尊重季和季物，不仅限于发句，而且在附句中也有严格的规定，从而使季题在俳句创作中占有绝对必要的位置，甚至有“无季不成句”的说法，即没有季和季物就不成俳句。换一种说法，没有俳句，就不会产生如此明确的季题。日本还有一种“时宪书”，专门分类注释俳句的“季语”，由此可见季题在俳句方面非常规范化，并成为日本文艺史上一种新的创造。日本文学尤其是俳句，对小小的季物也可以唤起深刻的季节感和自然的感情，并产生强烈的创作动机，这是世界文学上罕见的现象。

日本文学对季和季物的亲和与敏感，一般都带有深厚的人情味，使自然人情化。自古以来，日本文学以自然为友，以四时为友，很理解自然的心，人心与自然的心息息相通，人的生命的搏动与自然生命的搏动也是息息相通的。他们从一草一木、空中悬月，也可以敏感地掌握四季时令变化的微妙之处，抚摩到自然生命的律动，乃至从一片叶的萌芽和凋落，都可以看到四季的不停流转、万物的生生不息，甚至可以联系地球上一切有生命的东西也包括人的命运。所以日本文艺描写自然，是以自然来表现人的情感。尤其是日本诗歌歌颂自然，一般都是歌颂富有人情味的自然。

日本文学对自然的感受方法与思维模式，把人看作是自然的一部分，人

融进自然之中，主体的人与客体的自然没有明显的区别，而且把自然看作是与人相互依存，可以亲和地共生于同一大宇宙中。人岂止不需要征服自然、战胜自然，而且需要顺从自然，与自然对话，与自然和谐。

在日本文学中，人与自然的融合，大致可以分为两类，一是将自我投入自然之中，叫做“投入自然”；一是将自然吸收到自我之中，叫做“吸收自然”，无论哪一类，都是将人与自然一体化，即人的自然化与自然的人化的统一，也就是我们所说的“天人合一”。所以日本文学观察自然的时候，是直接契入自然的生命之中，将自然看成是生命的整体，人也包括在其中。

这种自然观和美学思想，成为日本文学把握自然和创造艺术美的底流。一般来说，自然美包括山川草木、日月星辰、人的感情乃至人体的美，即宇宙万物。但日本文学尤以“雪、月、花”作为其自然美乃至整个美意识的核心。日本文坛有一句名言，就是“雪月花时最怀友”，对“雪月花”的自然美倍感亲切，一般认为“雪月花”最能表达四季时令变化的美，这是有其传统的。日本文学描绘自然，以“雪月花”为最多、最美、最热烈。“雪月花”不仅是文学创作的主要素材，而且是美意识的传统。日本文学家以“雪月花”同文学的抒情性融会贯通，展开日本文学具有独特魅力的美的世界。举文学上的月来说，日本和歌咏月必然与月相融，与月之间存在一种精神的契合。如12世纪镰仓前期明惠上人咏月并非单纯表现月的美，而是更多地表现月与人的关系。他最著名的“看月变为月”的自然观，川端康成在《我在美丽的日本》一文中就举出明惠的三首典型的俳句来加以说明，第一首俳句曰：

冬月拨云相伴随，
更怜风雪浸月身。

明惠上人在山峰的禅堂坐禅，至近夜半，他返回下房，途中传来声声凄厉的狼嗥，但当他发现头上的冬月拨云而出，他觉得有月相伴，一点也不害怕。他回到下房后，冬月又躲进云中，如此与月邂逅多次，便觉得月亮仿佛有意与他做伴。黎明时分，他禅毕偶尔睁眼，只见残月余辉映入窗前，于是他又吟诵了一首，曰：

山头月落我随前，
夜夜愿陪尔共眠。

这时俳僧观赏月的心境也变得透明清澈，仿佛自己与月光浑然合一，自

己与月共眠，甚至以为月亮怀疑他是蟾光，于是又再吟颂一首，曰：

心境无边光灿灿，
明月疑我是蟾光。

明惠上人这三首俳句，具有强烈的主观感情色彩，表现了他的内心感情，是在他的心与月的心微妙地相互呼应，两心交织在一起而吟咏出来的。他“与月为伴”，“与月相亲”，“亲密到把看月的我变为月，被我看的月变为我”，这既是将自我投入自然，又是将自然吸收到自我之中，两者达到浑然相融的境地。最后甚至将自我清澈心境的光，也误认为是月本身的光，托月“疑我是蟾光”。这种“看月变为月”的心物融合，可谓达到无我之境。即“以我观物，故物皆着我之色彩”也。

从日本文学这种“雪月花”的自然美的感受性中，可以看出日本文学的自然观的特点：不是直观而是靠情绪、靠想象力去感受自然。日本文学之所以更爱写残月，更爱初绽的蓓蕾和散落的花瓣儿，就是因为残月、花蕾、花落时潜藏着一种爱惜的哀愁情绪，会增加美感。企图通过残月、败花来联想满月和花盛时的自然景象，使之留有诗韵和余情，其后发展为无常的哀感和无常的美感，这就是日本文学对自然的独特审美意识，也正是“物哀”乃至其后的“空寂”、“闲寂”等文学思潮生成之源。

总之，日本文学将“雪月花”和四季自然，与自己的思想、感情、情绪乃至想象力协调而开拓自然美，进而升华为艺术美，成为日本文学思想的潜质。同时，将他们对自然的强烈爱好和亲和感情，都看作是人的一种美德和情愫，这样使得自然美在文学上的美意识中显得更加重要。日本人的上述自然观成为孕育日本原始文学意识的河床。

第三章　古代文学意识的萌芽

诸种文化的混沌状态——原初朦胧文学意识的涌动——古代文学主导理念的言灵思想——《记·纪》与“真实”文学意识——《怀风藻》的教化文学观

日本文化虽然一度以为“神代”为历史开篇。实际上其确立是从新石器时代即距今八千年前的绳文文化和渔猎采集经济开始的。至公元前4世纪的弥生文化、公元3世纪的古坟文化，以巫术和祭祀的形式始源，形成日本原初文化的雏形，支配着日本民族信仰和日常生活。据历史考证，弥生时代人类理智明显进步，已进入农耕社会，以农业为主要产业，形成村落共同体。由于人力未能有效控制农业依存的自然条件，农业的丰欠只好求助于神佑，于是巫术大兴。巫师不仅主持祭祀仪式，而且负责治理村落共同体。《魏志·倭人传》记述了邪马台国女王卑弥呼“事鬼道，能惑众”，说明依靠巫术成为一种政治的能力，巫师在某种程度上具有“主”的象征。随着生产和巫术的发达，绳文中期的语言原型的进一步发展，开始出现使用日本语言，并渐次酿造出口传文学的基因，催生着原初文学的生命体。尽管如此，上古大和时代，即飞鸟时代（593—710）以前，日本仍然处在诸种文化的混杂状态，文学尚未从历史、政治和宗教分化出来成为一个独立的实体，而笼统地包容在整个文化中，处在混沌的阶段。

在这一混沌阶段，据《古事记》、《日本书纪》载，应神天皇于285年通过和迩吉师（后世称仁王）引进中国大陆的《论语》等儒家经典和汉字。钦明

天皇于552年输入佛教，当初的情形是："是法，于诸法中，最为殊胜，难解解入。周公、孔子尚不能知。此法，能生无量无边福德果报，乃至成辩无上菩提"，从中透露了儒佛传入之初两者的对立。事实上，更突出的是，这时期氏族社会文化明显衰落，开明派苏我氏与保守派物部氏围绕是否承认和信仰佛教问题产生了严重的对立。主张引进佛教的开明派苏我氏获胜。圣德太子大力提倡佛教，积极吸收中国大陆文化，特别是六朝诗文的精神，并于607年第一次派出小野妹子等遣隋使，更有计划地引进大陆文化和制度，并开始清算氏族制度。圣德太子摄政时代(593—621)制定冠位十二阶、《十七条宪法》，就其思想内容来说，在神道思想的基础上，包容了儒、佛思想，比如前者强调德、仁、礼、信、义、智，后者强调"以和为贵"、"笃敬三宝"、"以礼为本"、"劝善惩恶"、"信是义本"等等。当时佛教在一般生活中，占有主导地位，佛教与神道没有发生重大的冲突，在信仰处理现世的祸福的巫术力量上找到了结合点，巫术仪式成为它们的共同主体，而且以此新信仰来统一贵族的思想，提高朝廷和皇室的威力，镇护国家，强调以天皇为中心的国家意识。对萌芽状态下的古代文学意识的影响，同儒、道一样是不能忽视的。

在这一历史文化背景下，口诵传承的原初阶段，形成三个系列，一是原初歌谣系列，二是"祝词"系列，三是神话、传说、说话系列。这些口传文学的动机是由各种形式的重叠产生的，以不自觉的生活意识为中心，而不是带有明确的文学意识的。这种不自觉的生活意识，与劳动、信仰和性欲的意识结合得非常紧密。从本质上说，它们只不过是当时实际生活的自然胚胎。

口诵传承，并无文字记载，给研究这一时期的文学带来一定的困难。因此研究混沌意识状态下的文学及其意识胚胎，只能依靠后世记录下来的文献——也许这些文献还经过朴素的、一定程度的文学润色，多少保留了编纂者的意图——来窥视远古原初混沌文化的一斑和原初文学及其朦胧意识的萌芽。

从原初歌谣的历程来看，最初是从一种对生活的悲喜的感动发声开始的，比如劳动配合、信仰的希求、性欲的冲动和战斗的呼号，内容多为祭祀、生产、战斗、求婚、喜宴、送葬等与古代人实际生活密切结合，纯粹是一种原始情绪和朴素感情的表现。可以说，这是文学诸形态未出现之前的一种最简短、最原始的口诵形式。这种形式由单行构成，开始有声无义。《古语拾遗》记载着最初的歌谣，用极其简单的句形成歌节，比如：

阿波礼(あはれ)，即啊——哟！由"啊"(あ)和"哟"(はれ)这两个感动词组合而成，最初是通过对人和自然的感动，其后发展到对现实的接触→

认识→感动的过程而产生的感叹。用日语汉字标示“哀”字，赋予它以悲哀感情的特定内容。

阿那　于茂志吕（あなおもしろ），即啊——好有趣。
阿那　多能志（あなたのし），即啊——好快乐。
阿那　佐夜憩（あなさやけ），即啊——好清明。

正仓院古文书列举了用万叶假名写出的“春佐米乃，阿波礼”的例子，体现目睹春雨所感受到的“あはれ”的氛围，是一种极其纤细的感情表现。

这些原初歌谣几近一种咏叹的表现，是在无意识中咏发出来的，不过也可以从中看出，它也是对日常生活悲喜和美的感动表现，是纯感情在起作用。就是说，这种原初歌谣，完全是单纯的感情的自然流露，不用说不具备诗歌形式的完整性，并且它们的动机也不具明确的文学意识，只能作为生活意识（包括对人、自然、爱情的生活意识）而自然流露出来的。但它们有强烈的传承性，成为日后各种文学艺术美形态和文艺意识生成的母胎。

《古事记》、《日本书纪》分别载百十余首和三十余首原初歌谣，最早的歌注开始出现最简单的意义，如在描写伊邪那岐和伊邪那美男女二神奉天神敕令，从天而降，他们圣婚时，由于交欢的冲动，伊邪那岐先唱出：

阿那　迩夜志（あなにやし）
爱袁登卖袁（好娘子を）
爱袁登古袁（好男子を）

前者意思是“啊——好女子！”后者意思是“啊——好男子！”这种感动声伴随着某种抑扬，与日常用语的发声是不同的。

《记・纪》还记载了在战斗时鼓舞士气的歌：

此其时矣，此其时矣，
呼啦，呼啦，呼啦！
此其时矣，男儿们！
此其时矣，男儿们！

这是战斗行为的感动表现，充分反映了当时人们在战斗生活中涌起的充实的生命感，但文学意识还是混沌而不明确的。

原始社会形成村落、公社和母系氏族制以后，共同体的生活是由咒的祭

祀支撑的。如果说，这以前的感动是个体感情的表现，那么这以后对心的感动就带有村落共同体的共同感情的表现性质，而且它与宗教信仰、祭祀结合而存在实际生活中。首先对神的感动的发声，逐渐形成咒语和祝词。这是古代歌谣的一种原型，它们是基于原始的言灵信仰的。因为原始社会人们相信语言是有生命和感力的，即是有内在的神灵。也就是说，言灵——语言的精灵带有灵性和咒性，可以起到求吉避凶和主宰人们幸与不幸的命运的作用。即传达神言，可以左右现世一切的事。它不仅传达某种意思，而且具有某种超自然力。咒语和"祝词"，从咒愿除病、求雨祛灾到庆祝丰收、出生、婚姻、战斗胜利等，表现了人类最原始的愿望，即围绕生与死的主题。这种原初的文学具有更多的生活意识的要素。一般表现在祭祀上，以神为中心，立足于对神灵的信仰。言灵思想实际上是神灵信仰的延长。它不仅是上代日本民族的一种语言观，而且也是上代日本的重要信念，是地地道道的日本民族的本土思想（或曰土著世界观）。上代日本民族的信仰是以原始神道信仰为主，以万物有灵、自然生成为中心思想，将语言也神格化，形成日本特殊的神道精神。还有，在祭祀上，咒语多带语律，接近无意识的文学语言，而且祭祀上的表现行为伴随着原初的音乐旋律和舞蹈动作，初具音乐和舞蹈的基本要素。从一个方面说明，当时的口传文学与音乐舞蹈浑然一体，处在未分化的混沌状态，即文学尚未脱离其他文化艺术形态而独立存在。

言灵思想在滋润日本文学意识的萌芽所起的作用是不能忽视的。"言灵"这个词最早出现在《万叶集》的和歌上，如山上忆良的"言灵昌盛国"（卷5—894），柿本人麻吕的"言灵助国福"（卷13—3254），强调了语言的灵性所诱发出来的强力作用——与建国有关的作用。山上并且说明言灵的由来是"神代相传来"（卷5—894）他曾为遣唐使多志比广成一行以题词"言灵之幸"四字和饯词《好去好来》歌相赠，祈祷他们安全出航。可是，言灵大多定型在《万叶集》的羁旅歌上。古代日本人甚至将"言灵之幸国"作为日本国家的美称，意即语言的灵性带来幸福的国家。

依存于言灵思想的万叶歌，大致分为"招迎"、"祓除"二类，以"招迎"为主。比如天智天皇不豫时，倭臣大后奉祈愿歌一首曰：

放眼仰望万里穹，
祈愿御寿天长久。

这首和歌形象地描写倭臣大后仰望苍穹，祈愿天皇的生命充盈于太空，

实际上要运用言灵作用来祝愿圣寿天长日久。这是万叶歌中表现“言灵”思想的范例。

“祓除”歌较有代表性的例子是民部少辅多治真人土作歌一首曰：

住吉斋处神言传，
来来往往快行船。

在万叶歌中还有含“招迎”和“祓除”双重意义的镇魂歌，即挽歌，这是以信仰灵魂不灭作为思想基础的。在佛教里，人死后尚未完全迎世冥界之时，先进入“中有”状态，即死尚未完全成为事实而在生死界游离。万叶歌中的挽歌就是以这种死与生紧密结合的殡仪为基础的。柿本人麻吕的挽歌也留下许多“言灵信仰”的残影，比如他以和歌的形式再生咒词，曰：

十字街头乞言灵，
问卜能否逢吾妹。

万叶歌中所表现的言灵，不仅是语言表现，而且是言外所思，即只有彻底理解言灵思想，才能获得神的心，代神发出语言，才能发挥言灵的效应。平野仁启在《万叶批评史研究》中指出：“言灵不仅是指语言的灵妙运作，而且是指掌管理解言外所思的神。”

日本神话传说本身是言灵思想的产物。这一口传文学的生活意识究其原型都可以还原为言灵思想。《神代记》所载大国主神生产出云国，特别提到“乃兴言曰，‘夫苇原中国，本自荒芒。至及磐石草木咸能强暴。然，吾已催伏，莫不和顺’”。同时提到：“然，彼此多有萤火光神及蝇声邪神，复有草木咸能言语。”这里所载的磐石、草木是十分理解言灵的。它们以此对抗强暴或邪神，目的是为了满足对现实的要求，即以建设国家和皇室为目标，方法是把人的语言能力理想化。正如《续日本纪》(797)中所写道：“万代祈盼天皇之治世，向佛也向神祈祷。语言是依靠这个国家的本来语言，而不是借用汉语。”“日本这倭国是言灵丰富的国家，有古语流传下来，有神语传承下来。”也就是说，神话传说这类口传文学“向佛也向神”，以神为主流，用自己独特的“言灵”来探索宇宙的创造，其中心思想是追求心，即精神性的东西，以及以神和皇室为中心的统一性和凝聚性，具有神意识和某种程度的国家意识。

作为口传文学的重要系列的祝词，起初实际上是一种祈祷声，企图通过

言灵表现来获得“言灵”的效应。这是由于原始人或古代人不理解某些自然现象，尤其是凶恶的自然现象，便把它们归结到精灵的作用。现存“祝词”都是奈良时代末期以后记录下来的。以流传至今的《延喜式》第8卷记载的27篇祝词最为完整，这些祝词实际上是神道的祈祷声，举行神道祭祀仪式时，在神前颂唱，以申述自己的意志和祈望，包括祝福与祈咒，以求助于言灵的力量。一般说词所申述的中心思想多是祓除污秽、罪孽、灾祸、邪恶，也有祈求保佑国泰民安、五谷丰穰，创造一个清净的世界的。

上古祝词以祭的形式作为载体，尊重言灵是以重视调和语言与精神作为基础。所以“言灵”的语言含有极为丰富和复杂的内容，它不仅是向神发出，且是由神来发出，而神是通过祭神的人获得神的精神，代神发出的。所以也称神语，语言与精神的调和一致，发挥语言的最大效果。

以《延喜式》第八卷所载祈年祭和大祓词两种最有价值的祝词为例，祈年祭祝词内容除了祭祀、祭神的神论部分外，还包括赞美和歌颂神德、神威和神事，为皇神和御世安泰长久祈愿，乃至将神人格化和天皇神格化。金子式雄在《祝词的思想》一文中说：“祝词简直是为天皇的文学。”大祓祝词主要是祈愿祓除天罪和国罪两种罪。所谓天罪是妨碍农业之罪。所谓国罪，是使人不安之罪。这类祝词企图依靠发动巨大的超自然力来祓除人世间的罪，含有嫌恶扬善的因素，表现了对人生的极大善意。其最根本的，是在于依靠语言的力量和表现方法构成日本的原初文学形式和酿成日本古代文学意识的基本思想定向。从总的思想倾向来说，祝词的目标是企图通过言灵思想来实现人的意志——“崇神荣国”的意志。其基本精神是真诚、明朗的，很少带有“あな”、“あはれ”这种哀叹和感伤的情调。所以在祝词里很难找到原初歌谣中那种咏叹的感动词。铃木重胤在《延吉式祝词讲义》一文中说：“事之极至，无外乎语言。然，语言实有引导人的灵魂之使命。语言成为引导灵魂、培育灵魂之器物也。”

言灵思想根植于日本固有的神道信仰。神道并不像佛教那样用神像或经典等具体的东西来表达自己的信仰和意志，而且也缺少“灵魂救济”的思想，所以佛教的自然倾向、咒求要素和说佛法方式容易为神道所受容，使原来内容不明确的言灵思想溶进了佛教重功德思想，尤其是佛教信仰从心性出发，表现神圣的真实心与日本神道信仰的“真事”、“真言”邂逅达致“神佛融合”，开始将“言”与“事”、“理”与“智”作为一体来思考，“言灵”就充实其思想内容，言灵思想也就成为日本古代文学的主导理念，对日本古代文学意识形成与发展产生过重大的影响。

如上所述，原初歌谣的形式是不定型的。但是，随着时间的推移，歌谣开始由五、七音节组成句，出现短歌的最初形态，其内容除了通过言灵吟咏农耕、神、天皇以外，出现了大量表现恋爱的主题。可以说，这一纯日本式的七五调的诞生，就在形式上以朴素、短小的特色，并以其没有构思雄大的叙事诗、也没有反映时代精神的思想诗而有别于汉诗，而且一律用大和语创作，其传统持续和传承了1300余年，这些都是在文学意识未产生之前的“生活场”。当然，在七五调内里自然地潜藏着两股潮流，一是原初的生活感情（生产劳动、信仰、性欲），一是原初的审美感情（对色与光的审美感情），已经涌动着一股原初文学意识潮。

这股文学意识潮的涌动，催生了“歌垣”。据考，所谓“歌垣”最初带有原始的宗教性质，即神前游乐的性质。这既是一种宗教仪式，又颇具余兴的意味。它是以司万物生成的神作为中心意识，但后来逐渐向恋爱的性欲性质转移，成为“男女集合咏和歌，契交接之所也”。这时歌垣才成为古代的一种求婚仪式，即古代村落共同体的男男女女聚在一起，互相对歌和跳舞，选择自已的配偶，男女进行性欲的游乐之事。这是一种原始的性解放的仪式。最大的一次“歌垣”，集合男女凡230人。有的学者认为“歌垣”的原始歌谣是从前述的伊耶那歧和伊耶那美男女两神圣婚时所唱的歌开始的。但到了正式形成“歌垣”，就将古代歌谣所具有的感叹声和反复部分联结起来，形成原初的短歌形式。比如《风俗歌》中有这样的例子：

> 我若弃君有他心，
> 啊！那波涛呀，
> 波涛翻越末松山，
> 波涛翻越啊，
> 波涛翻越啊。

《古今和歌集》将上述原初短歌的感叹声和反复部分的联结进一步提升，正式形成一种定型的短歌：

> 我若弃君有他心，
> 波涛翻越末松山。

这些短歌已使古代歌谣咏颂的主题从神、自然物，以及神与自然物的关系，渐次转向人与人际关系，努力作为一种带个人感情的表现，具有一定的

抒情歌的性质，反映的多是男女的感情生活，且根植于大众生活的土壤中。7、8世纪飞鸟、奈良时代，短歌作为抒情歌的发展，逐渐进入朦胧的文学意识的形态。期间经历《怀风藻》、《万叶集》、《歌经标式》至8世纪末平安时代初期，歌合（赛歌）判词的产生直接促进文学意识的自觉。

在这里特别值得强调的是，上古大和民族的本土文化精神孕育着这一时期的口传文学，而口传文学又凝练和提升大和民族的本土精神，促成最古的文学作品《古事记》、《日本书纪》、《风土记》等神话、历史传说和部分原始歌谣在编纂态度上的某些自觉。《古事记》就提出"到能烦野之时，思国以歌曰"。"思国"便是出于淳朴的村落共同体和原初国家的目的意识，但仍不具完全的自觉性。它们以神话形式表达神代以来神的地位，历史传统创作部分则受儒教影响，宣扬"圣帝"，重点述说以天皇为中心的统治权威，略含道德性的意味，但更多的是受神道精神的支配，认为世上万事必须遵从神意，护神护国，成为日本古代文学意识萌芽期所表现的祖先神意识和原初国家意识的原点。可以说，《古事记》、《日本书纪》对神话和历史传说的归纳、取舍和结构都贯穿了这种目的意识，同时也开始接触到和歌的感兴和语言表现问题，比如提出："思国以歌曰"、"聆是歌则有感情而歌之曰"等。但是严格地说，从其创作动机很难找到其自觉的理性认识的因素，它们的内容主要由宗教生活和共同体生活的需要产生，仍属于生活意识范畴，未能达到文学意识的完全的自觉。

日本古代文学以神话、传说为中心的民族叙事文学与以歌谣、短歌为中心的抒情文学并行发展。这些古代文学主要是对神、天皇和共同体或国家表示了一种最朴素的、最真诚的信赖和感动，显露出了"真实"（まこと）的写实文学意识的萌芽和文学艺术美形态的雏形。古代文学意识萌芽状态下的"まこと"，可译作"真"、"实"、"诚"等。从词义解释，"ま"是真，"こと"在古语中是"事"与"言"的同语源，《古事记》中出现将"こと"写作"事"字120次，写作"言"字50次，可以看出两者既区分又混同使用，并开始存在分化的意识。解释为"言"者，源于言灵思想信仰。据民俗学家折口信夫考证，"こと"是一种连续歌唱的语言，也是一种祝词或咒词系列的叙事诗。言灵是通过潜藏在咒词中的精灵唱出来的、使人悟道的东西。所以"まこと"的合成是"真事"、"真言"，即"真实"之意。

《古事记》、《日本书纪》显露出来的"真实"萌芽的文学意识，不是出于个人的文学意识，也很少表现个人或民众的思想和感情，主要是出于神、皇室和国家的目的意识。比如通过神话部分，宣扬由神创造民族、国土，由神

的御子孙统治之;叙述天照大神与素盏鸣神的纠葛,以反映民族的对立;描绘天孙降临使天与地连结,显示民族与国家统一的精神。又比如,通过历史传说部分,以神武天皇御东征、武尊御平定、神功皇后新罗御征伐等大事件为轴心,宣扬天皇“使天下太平”,“应治之国”,以及英雄对皇室的臣服等,与其说这是文学意识,不如说这是意识化了的文学。

古代文学意识萌芽状态下的“真实”是以大和的本土文化精神,即以日本固有信仰的原始神道精神作为根底的。贝原益轩在《神祇训》中指出,“神道以诚为本”。文武天皇将古代的“真实”的性格定位在“明净直诚之心”上。这正是渊源于原始神道的“清明心”。这里所谓“明”,含理性的美;所谓“净”,含纯粹感情的美;所谓“直”,含率直之美。而以明、净、直为基础构成的“诚之心”,即“真”就是以情与理融合的心。真心是与作为美的明、净、直一体化。“まこと”成为古代日本人最具普遍意义的精神生活基础,又是成为古代日本文学意识萌发的催生剂。在文学意识上,“まこと”是真情、真实、真率的表现,涵盖朴素性、直率性和壮美性、崇高性两方面的内容,即情与理、言与事两方面一致的内容。在文学意识萌芽期,“まこと”以其朴素性而成为日本古代文学的根本精神。《古事记》、《日本书纪》的歌谣就十分重视“真实”萌芽中的主情文学意识,其恋歌以朴素的情真意实为其特色。这里的朴素性,主要是指实感性,即自然性,而非人为的个人之情,更非理性和知性。从日本文学思潮发展的历程来说,它是日本古代文学意识的萌芽,具体地说是写实的文学意识的萌芽。

作为萌芽的文学意识“真实”本身含有美的要素,也含有道德(主要指宗教道德)的意味,是真与美、善的统一。《古事记》、《日本书纪》的内容就带有浓厚的原始宗教生活意识,并且通过原初的文学形式表现出来。比如《古事记》通过神话和历史传说部分,贯穿天武天皇编纂此书的方针:“使国民知道建国由来与皇室的尊严”,并且再现朴素的原始生活感情,强调宇宙的创造、国家的建立都是以神为中心,通过建立国家→民族对立→国家统一的过程,宣扬国家精神的统一性。

《古事记》还通过歌谣,即日本武尊东征归途所唱的歌谣,唱出:“大和好地方/群山作屏障/原野皆锦绣/大和美名扬。”《古事记》作者太安万侣在序文中明确写道:

> 天皇诏之:朕闻诸家之所赍,帝纪及本辞,既违正实,多加虚伪,当今之时,不改其失,未经几年,其旨欲灭,斯乃邦家之经纬,王化之鸿基

焉。故惟撰录帝纪，讨核旧辞，削伪定实，欲留后叶。

言上古之时，言意并朴，敷文构句，于字即难，已因训述者，词不逮心，全以音连者，事趣更长。是以今或一句之中，交用音训，或一事之内，全以训录，即辞理叵见以注明，意况易解更非注。亦于姓日下谓玖沙河，于名带字谓多罗斯，如此之类，随本不改。大抵所记者，自天地开辟始，以迄于小治田御世，故天御中主神以下，日子波限建鹈草葺不合命以前为上卷，神倭伊波礼毗古天皇以下，品陀御世，以前为中卷，大雀天皇以下，小治田大宫以前为下卷。[①]

作者太安万侣强调了两点，一是《古事记》乃“邦家之经纬，王化之鸿基”；二是“削伪定实”，“言意并朴”。前者谈编纂的目的，后者谈编纂的指导思想和方法，对《帝纪》等传承内容的伪实进行了批评，其批评基准虽是政治性的，但也不能忽视其具有的一定文学批评意识。比如，它强调了尊重固有神道精神，即“实”、“朴”的精神，同时提出“词不逮心”，首次触及词与心的关系，即文学创作的言与意的关系问题。《日本书纪》具体地贯彻《古事记》的“削伪存实”思想，强调了“定本定说”，注明参考书目、引文出处，开始虽然并非有明确的文学意图，但是从中也可以看出其古典写实的文学倾向。《常陆风土记》(715)提出的“不可委记，不可悉记”，也有某种程度的批评标准。也就是说，重在表现上的朴素性，内容上的真率性。从这个意义上说，《记·纪》所显露出来的“真实”，以实证和主情育成原初文学意识的根，这是不能否认的。其后的古代文学意识的特质，乃至近代以后某些文学思潮，比如日本式的自然主义思潮和私小说模式，都是以“真实”作为根底，在日本文学思想中具有其“不易性”的一面。

如果说，古代日本文学意识萌芽期，受到大陆儒佛文学思想的触发，但《古事记》、《日本书纪》表现出来的“真实”的朦胧文学意识则是以原始神道思想为主体，反映出其属于崇拜先祖神和自然神的神学体系，受儒教影响并不成为主体。那么《怀风藻》的出现，则充分说明日本古代文学开始受到大陆文化的明显冲击，对于古代日本文学意识起到了催芽出土的作用。

《怀风藻》编者众说纷纭，一说是大友皇子的曾孙淡海三船。该汉诗集是日本现存最早的收入近江时代、奈良时代的约120篇汉诗，主要由五言

---

① 译文引自周启明译《古事记》(人民文学出版社1963年版)，全书引文，部分自译，部分引自中译本，不另加注释。

诗、七言诗构成。编排原则，“略以时代相次，不以尊卑等级”，即不分皇子、官吏还是文人、僧侣，均以创作年代为顺序，还没有应用分类法。内容以吟颂庆宴、游览、应诏、望乡、七夕等的叙事叙景诗居多。间夹有述怀言志诗，几乎没有言情的抒情诗。撰者在序文中写道：

> 及至淡海先帝之受命也，恢开帝业，弘阐皇猷，道格乾坤功光宇宙，既而以为，调风化俗，莫尚于文，润德光身，孰先于学，爰则建庠序，征茂才，定五礼，兴百度宪章法则，规摩弘远，复古以来，未之有也。

撰者在序文最后谈及撰集命名时指出：

> 余撰此文意者，为将不忘先哲遗风，故以“怀风”名之云尔。

从这里可以看出，儒佛道对其都有影响，而儒教、道教的倾向更强烈，尤其是教化、感化和经世的思想成为其根基。因此，序文首先提出诗与儒学的关系，是“调风化俗”和“润德光身”，其次贯穿佛教与道教调和的对立思想，形成生的享乐态度和静观性的倾向，撰者撰集的目的，很明显是“恢开帝业，弘阐皇猷，道格乾坤，功光宇宙”，所以在全部撰集里，认为作诗应尽量去掉无意义的修饰词句，重视诗的教化思想和功利价值。儒教思想的渗透尤为强烈，大量使用《论语》和老庄的语言。比如《春待宴》一诗唱出：

> 宽政情既还，
> 迪古道惟新。
> 穆穆四门客，
> 济济三德人。
> 梅雪乱残岸，
> 烟霞接早春。
> 同贺击壤仁。

《春苑应诏》一诗曰：

> 圣德孰泛爱，
> 神功亦难陈。
> 唐风翔台下，
> 周鱼跃小滨。

松风韵添咏，
梅花薰带身。
琴酒开芳苑，
丹墨点英人。
适遇上林会，
忝寿万年春。

大伴王从驾吉野宫诗中唱曰：

山幽仁趣远，
川净智怀深。
欲访神山迹，
追从吉野诗。

大神安麻吕也作山斋志一首：

稻叶负霜落，
蝉声逐吹流。
祗为仁智赏，
何论朝帝游。

以上诗句都是从儒教的立场出发宣扬仁智。前两首歌颂了天皇的仁德，即治世的功德，更明显的是：从五位下息长真人臣足作春日侍宴一首，高唱“帝代被千古，皇恩洽万民”一句。后两首将作为神的象征的山川比作仁智，或“祗为仁智赏”，将仁智尤其是将仁作为其文学的根本理想，表现了一种不赖于神即超自然力的存在。这种合理性渗透到《怀风藻》，蕴涵着儒教以“仁”为核心的人本主义哲学思想。在《怀风藻》中，即使是自然诗也模仿了唐诗，多从概念性出发，道教的文学思想影响也是很明显的。举以下两首诗为例：

忠臣朝臣人足作一首：

风波转入曲，
鱼鸟共成伦。
此地即方丈，
谁说桃源宾。

太宰大贰正四位下纪朝臣男人的扈从吉野宫一首直接唱出：

凤盖停南岳，
追寻智与仁。
啸谷将孙语，
攀藤共许亲。
峰岩下景变，
泉石秋光新。
此地仙灵宅，
何须姑射伦。

这两首诗都联想到仙境——桃源和姑射，从道教观直接吸收和运用神仙思想与仙境的丰富意象，以象征超越生命的意象；同时又从内潜的神道的现世观，凝聚了对生的享乐态度。包括四诗在内，这些诗可谓“神居深亦静，胜地寂复幽”，表达出一种宁静的感情和恬淡的心境。外来的道教文学思想与本土的神道文学思想的交叉、渗透和融合，从而产生这种自然淡泊的朦胧文学意识。再以隐士民黑人作五言幽栖一首为例：

试出嚣尘处，
追寻仙桂丛。
岩奚无俗事，
山路有樵童。
泉石行行异，
风烟处处同。
欲知山人乐，
松下有清风。

诗中反映诗人追求幽栖的世界，希望过着一种自然恬适的生活。这是道教，也是神道注重现世的态度。这是受宏大无边的宇宙的理法所支配，即老庄和神道所称的“道”，内含几分浪漫的色彩。诗人越智直广江在述怀五言诗中直接道出：“文藻我所难/庄老我所好/行年已过半/今更为何劳。”可见这个时期影响日本固有的文学意识的，不仅是佛教思想，还有中国传去的儒教古典和老庄思想，尤其是神仙思想。

《怀风藻》的作者小传对人物的批评，是以儒教思想为基准，比如，赞圣

德太子的“尊宗释教的功绩”,批评大津皇子的“不以忠孝保身”等等。神道与儒佛道的对立与融合而产生的原初的朦胧文学意识,对于后世日本文学思潮的影响是非常深远的,它育成日本文学偏于含蓄、自然的审美情趣,净化了的和谐、宁静的自然意象,以及以内心体验为主的艺术思维模式,最后发展为幽玄文学思潮,笼上深玄神秘的哲学色彩。

可以说,这一萌芽期的文学意识,在本土的固有信仰原始神道精神培育出来的以“明净直”为核心的“真实”中,加入了佛教的净土思想、儒教的仁智思想等等。从总体来说,这一时期的朦胧文学意识,其所注重的“真实”——“真”、“实”、“诚”开始具有伦理的倾向,但至此仍然没有完全超越朴素文学思想,即仍然处于无自觉的、情理未分化的状态。也就是仍然没有完全摆脱以感情作用为主导的神观念,进入以理性的审美为主体的人的自觉创造阶段。

非自觉的文学意识和自觉的文学意识的区别,在于非自觉的文学意识是以感情作用作为基础,尚未形成理性认识;而自觉的文学意识,首先是基于理性作用,其次才是感情作用。因此,日本古代文学意识从非自觉到自觉的一个重要标志,就是从感性到理性的飞跃,具体地说就是批评意识及其后的歌论的诞生。

第四章　万叶批评意识与古代文学意识相生

古代文学意识产生的历史文化背景——《万叶集》编纂的批评意识——"哀"的文学意识在短歌形态中完成——个人的自觉与"真实"、"哀"的文学意识的分化

古代文学思潮从萌芽，经历文学意识、文学思想到形成，其流动变化是非常缓慢的，不像近现代文学思潮那样瞬息万变。其幼芽经过漫长岁月的培育，终于在7、8世纪，即飞鸟时代至奈良时代渐次破土而出。这一时期，正是日本历史的重大变革时期。7世纪初，开明派苏我氏与保守派物部氏围绕承认和信仰佛教问题的论争，以苏我氏取胜而告结束。苏我氏与圣德太子掌政，大力提倡佛教，积极吸收中国大陆文化，特别是中国六朝诗文，并于607年第一次派出小野妹子等遣隋使，更有计划地引进大陆文化和制度。圣德太子亲自制定冠位十二阶、《十七条宪法》，就它们的思想内容来说，在本土的神道思想的基础上包容了儒佛道思想，前者强调德、仁、礼、信、义、智，后者主张"以和为贵"、"笃敬三宝"、"以礼为本"、"劝善惩恶"、"信是义本"等等。佛教在社会生活中占有重要地位，而且这种新信仰被作为统一的思想，提高皇室和镇护国家的威力，强化以天皇为中心的国家意识。

圣德太子、苏我氏相继于622年和626年故去，皇室对氏族进行讨伐，社会出现不稳定的局面。645年6月政变，中大兄皇子迫使苏我氏拥立的皇极天皇退位，新立孝德天皇，以中国唐代文化和制度为规范，实行大化革新(645)，期间经过壬申之乱(672)、迁都平成京(710)，仿唐都长安的都城

制建设新都奈良，制定《大宝律令》、《养老律令》等，实现了中央集权的律令制度，从氏族社会逐步过渡到封建社会，完成国家的统一，加强以皇室为中心的古代国家体制，为完成古代国家的建设奠定了基础。在古代国家走向上升期后，出现平安期（794—1185）这样繁荣昌盛的时代。这种政治上的大一统，促进了思想上、文化上的大一统。值得注意的是，在推进改革的政治背后，渗透到日本古代社会的儒佛的新思想，推动神灵的时代渐次进入人的时代，促进人的意识成长和个性成熟，导致个体的自觉，文学上注重个人的感情世界。尤其完成律令制度之后，建立了法的结构和秩序，人的个性发展有了保障和强化。《万叶集》的编纂和《源氏物语》的诞生，就反映了这种精神。

同期继前期遣隋使之后，大批遣唐使赴中国学习和引进唐代儒佛的新思想、新文化，以更大的热情把中国古典作为文学来学习和汲取。在皇室和贵族中涌现出不少汉诗文作者，第一部汉诗集《怀风藻》就是在这一时期编纂出来的。佛教思想已经渗透到民间的信仰中，成为以后建立民众佛教的历史源流。佛教文化对日本古代的绘画、雕刻、建筑艺术乃至日常生活的影响也是巨大的。及至平安时代初期，奈良药师寺僧景戒根据中国《冥报记》、《般若验记》写成日本佛教传说集《日本灵异记》，以因果报应为中心，宣扬了“善有善报，恶有恶报”观。儒教更是渗透到大学、国学的教育。它们以《孝经》、《论语》、《左传》、《周礼》等九经作为主要课程，以中国史作为历史的主修课。学问则普及汉学，广为流行汉诗文。著名的三大敕撰汉诗文集《凌云集》（814）、《文华秀丽集》（818）、《经国集》（827）就在这一时期涌现。总之，当时为政者大力展开“汉风运动”，出现向汉诗文一边倒的倾向。朱雀天庆年间（932—946），大江为时应皇太子之召撰写的《日观集》就这样慨叹道：“夫贵远贱近，是俗人之常情，开聪掩明，非贤哲之雅操，我朝遥寻汉家之谣咏，不事日域之文章。”就是说，当时歌坛“贵远而贱近”，轻视“日域”文学而向“汉家”倾斜。

在这种历史文化背景下，古代文学思潮首先受到外来的中国文化的刺激而渐次发芽。比如从中国引进诗论、诗学，撰定《万叶集》；藤原浜成著《歌经标式》直接受六朝诗学影响，引进诗学与诗论。日本的歌的批评和歌论就是以此为发端的。平安时代初期，空海受六朝《文心雕龙》、《诗品》等影响，著《文镜秘府论》、纪贯之著《古今和歌集》序，以及相继出现一系列歌论和敕撰集，促进其后“赛歌判词”的产生，随之出现对具体作品的批评标准，进一步发展了和歌的批评意识与歌学论。

但是，另一方面，不能忽视对日本古代文学思潮形成起着决定性作用的，是日本上古萌芽的朦胧的本土文学意识的延伸与连接。日本古代文学思潮以本土文化思想为根底，逐步形成于本民族文化氛围与外来文学思潮的相斥相融的碰撞过程中。比如《万叶集》的批评意识、《古今和歌集》序、藤原公任→藤原定家构筑的歌学思想体系等，都是在上代歌谣朦胧的本土文学意识的基础上，提出和歌本身的创作基准和美学思想，从而建立了"まこと"（真实）、"あはれ"（哀）、"幽玄"等古代日本文学观念，并以此纵横交错才完成古代文学思想的网状结构的。古代文学思想的网状结构，经过岁月的编织，逐渐分解为和歌、物语的"真实论"、"物哀论"，俳谐、能乐的"幽玄论"，戏作小说的"劝善惩恶论"等等。换句话说，古代文学，从"真实"→物哀→幽玄→劝善惩恶论等各自独立的观念形态的文学思潮发展的全过程，根植于本土世界观的原初文学意识是根深蒂固的，外来文学思潮只不过是作为新的刺激剂助产出新创造的活力，使本土与外来的文学思想达成完善的融合，并且超出彼此的差异而逐渐走向成熟。这种走向成熟的动力何在呢？正如家永三郎指出的："从根本上说，这种历史的动力，可以在虽内含巨大矛盾但继续组成统一国家的这样一个国家上升期的社会动态中找到；如果限定在上层建筑内部来说，也可以在吸取外来文化的旺盛欲望和传统文化的强大生命力二者相反作用的平衡中找到。"①

正是这种历史的动力，反弹"汉风运动"而推进"和风运动"，将引进的中国儒佛思想包括儒佛的文学、美学思想消化、融合在本土文学思想、美学意识之中，给萌芽期的日本古代文学思潮提供了理性的依据。日本歌论、歌学就是借助中国儒佛的认识论、方法论、宇宙观等产生了反省的精神，提出了有关和歌的性质、功能、创作规律等带根本性的问题。当时所提出的问题虽然在表述上还比较模糊、含混和不系统，但已经显露出文学思想的自觉，开始在歌论的批评、歌学的理论上进行探索。

简单地说，日本古代歌论和歌学思潮的形成，内因是对日本上代歌谣的自省精神及其自律发展的必然，外因是中国诗学的影响，敕撰集的勃兴。从某种意义上说，前者是根基，后者是推动力，而且在这一特定的历史时期，这种推动力作用是具有决定意义的。因此，我们研究日本古代文学思潮，不能脱离这一历史文化背景，否则就无法探明其本质和精神。

日本古代文学思潮的形成，是从歌论以及随之相伴而生的歌学思想开

① 家永三郎著：《日本文化史》，岩波书店1970年版，第71页。

始表现出来的。作为和歌的雏形的日本上代歌谣，虽属于文学创作范畴，但并不具备自觉的文学意识，大都是以生活意识为基础，作为生活的自然表现，而非自觉的创作表现。从《万叶集》的编纂至歌论的出现，才使和歌的创作从模糊、含混、不系统逐渐转向具有明确的目的意识和理性的因素，最后促成歌学的体系化，古代文学思潮之芽便破土而出。

《万叶集》之前，原始的歌谣与传说结合，收入《古事记》、《日本书纪》时，曾书及“到烦野之时，思国以歌曰”（记）、“聆是歌则有感情，而歌之曰”（纪）、“慨然兴感歌曰”（纪），同时又书及“词心不逮”（记）即谈及心与词的关系，并且在叙述中提及“夷曲”、“志都歌”、“返歌”、“本歧歌”（寿歌）、宇歧歌（斟酒歌）、“酒乐歌”等的类别。这些在于说明对事物感动催生感情而产生歌。也就是说，已经触及歌的感兴和言语表现，这是值得注目的。《怀风藻》序以及山上忆良著《类聚歌林》（707），以及《柿本人麻吕歌集》、《笠金村歌集》（733）等已含编纂歌的精神和分类整理的意识，但都是零星的议论，不能算是歌论的立言。“悲然之藻忽形于言，乃口唱曰”（纪）等，《万叶集》的编纂分类法在完成歌论转向方面，承担着历史性的任务。

《万叶集》全 20 卷，收入自仁德天皇年间（《古事记》、《日本书纪》记载的第 16 代天皇磐姬皇后思念天皇作的歌）至淳仁天皇（758—764）年间大伴家持的宴歌，即从 4 世纪至 8 世纪达 400 余年间的 4000 余首歌（由于版本不同，统计歌数不同，有统计为 4173 首，也有统计为 4520 首）。歌人多为贵族、官吏，庶民甚少。它是日本最古的总歌集。但《万叶集》的文学价值，不单表现在它作为一部和歌集上，而且表现在其编纂的分类法上，以及表现在它最早显示出文学批评的意识上。一般考证，编纂者主要是大伴家持，他将万叶歌分为三大类：第一类以歌的形态分为短歌、长歌、旋头歌，但长歌只有 260 首，旋头歌只有 60 首，余均为短歌（反歌与短歌同一形态，故归此类）。可以说，以短歌形态为主体，完成了日本民族诗歌的形式。第二类以歌的素材分为杂歌、相闻歌、挽歌、四季歌，其中以恋爱为内容的相闻歌居多，除了男女之情外，也有触及父母子女之情的。第三类以歌的表现方法分为正述心绪、寄物陈思、譬喻歌，前者直接表现感情，后两者借助物间接叙述感情。这种分类法无疑受到中国诗学的赋比兴的启示，但不是盲目照搬，而是经过对“心物融合”的特别思考的结果。

首先，以《万叶集》的编纂基准来说，《古事记》、《日本书纪》的上代歌谣句数、音数不定型，且多为偶数句，其形态处在混沌状态中。《万叶集》前期的 900 多首歌，大多还带有上代歌谣的性格，在汉诗五言、七言的影响下，逐

步将没有定型的上代歌谣发展为具有七五调的长歌和短歌等多样形态。后期更形成以短歌形态为中心，建立日本民族的诗歌体。从混沌形态到长歌、旋头歌的衰微，最后由短歌形态来统一，其原则有二：一是从偶数形式到奇数形式，一是从长形式到短形式。同时，将短歌形式5、7、5、7、7的五句分为序辞、发起、述义、判词、结语，出现五句合一的心像。这种以短歌为中心形成的见解，不仅展现了日本民族的简约审美情趣，而且反映了文学批评意识的产生。

其次，编纂者在编纂分类过程中，加深对歌的汇集的理解和批判。他们没有静止地停留在歌的素材上，而且通过动态的分析，把握咏歌的意图、表现、品位作为分类的依据。比如山上忆良归入挽歌类的追哀咽歌一首左注有："右件歌等，虽非挽柩时所作，准拟歌意，故以载于挽歌类焉"，说明不是以表面形式，而是以歌意来作为分类的标准。《柿本人麻吕歌集》的反歌左注强调："此反歌谓之于君不相者，于理不合也。宜言于妹，不相也。""不可言之因妹者，应谓之像君也，何则反歌云，公之随意焉"，这说明选歌标准是非常严格的。田边福麻吕飨于大伴家持馆作歌四首（卷18—4032至4035）特作题词，强调"爱作新歌，并使诵古咏，各述心绪"，他不仅意识到古体新体的不同，而且意识到"各述心绪"。尤其是后期，左注中常常出现"拙劣之歌不载"，以此简短注明明确划分歌的优劣，劣者不载。这里就明显地存在批评意识，这种批评意识是建立在一定文学意识自觉的基础之上的。

万叶的文学意识与批评意识相伴而生，进入文学思潮史的形成与发展的第一阶段。《万叶集》的题词、左注的作者无从考证，但日本学者分析，有歌人自题自注的，也有他人题注的。不管怎样，从题词、左注以及歌本身的内容、表现，都可以窥其批评意识和文学意识萌生的一斑。题词说明咏歌的心情，左注记明选歌的缘由、出典等，归纳起来，主要内容是强调因感动而咏歌。这一点，如果从日本古代文学思潮发展史的结构来审视的话，那么也可以归结为这样一个公式：原初的自然感情表现→加入理性认识→情理结合的演化。也就是说，从表现集团的、民族的感情向表现个体的感情演化，即走向个性化。这标志着万叶歌的成熟，以及古代文学意识的自觉。

万叶初期的歌，如天智天皇、有间皇子、额田王的歌，还没有脱离上代歌谣的窠臼，仍然带有自然人感情的痕迹。其文学意识立足于作为日本古代文学思想的基调"真实"上。它一方面从集团生活的立场出发，表现神、皇是天地、国土、人的创造者，贯穿皇神道义的责任感情，它是以本土原始神道思想作为根本思想的。这是符合当时的现实的，即以神为精神支柱，以皇室为

权力中心和共同体的大和的价值取向的；另一方面，又从个人感情立场出发，将表现集中在歌颂美、爱恋和悲伤等感情上。这种情的真实性，比上代歌谣的真实性含有更高的纯度。两者兼有的真实性，加入佛儒思想观念，正是《万叶集》文学意识乃至文学思想产生的基础。

如上所述，万叶前期的歌，近于上代歌谣的性格，如卷首的《天皇御制歌》唱出“大和好山川，向我齐俯首。全国众臣民，听命随我走。”

《额田王歌》左注说明：

……天皇御览昔日犹存之物，当时忽起感爱之情，所以因制歌咏，为之哀伤也。

初期万叶歌的主调是赞神的人格化和皇的神格化。这类歌数之多，是众所周知的。这种对神、皇而及国家的“感爱”之情，是从超现实的神创造国家的生活意识出发，是单纯原始感情的自然流露，其表现是属于集团性的生活意识。

《万叶集》卷 14 的无名歌人所作的“东歌”更是完全赖于个人真实的朴素而自然的感情生活，而且多是男女对生的主旋律的咏唱，所流露的是自然人的情绪。在 230 多首“东歌”中，只有两首触及死的主题，可见几乎没有留下挽歌的位置。尽管如此，这些“东歌”多数以生活意识为主，但仍尚未具有文学意识。

从柿本人麻吕的歌开始发生了变化。他在保持传统的皇神意识、国家意识的同时，还通过自觉的个人意识使两者调和。他初期唱出：“天皇统天下”、“大王若神明”；“苇原瑞穗国”，“命神统治之”；“瑞穗之国太平开”，“天皇神明治胜国”等停留在极其朴素的、重心放在赞神尊皇的“感爱”上，即原始的国家意识上，而没有自觉到现实的国家精神。从文学思潮发展史的角度来说，它仍不具自觉的文学思想，只是再现原初的“真实”精神，即集团性的真实。他稍后的歌，从国家意识到个人意识的过渡，是基于对生命的自觉。比如他的生离死别的歌所表现的深切悲哀，就表达了他对生的渴望。这两种意识，即国家意识与个人意识的交错过渡，仍然离不开神与国家观念，唱出“天皇本是神，早住云霄上”；“人命在于神乎，感神在至诚”，献新田部皇子歌甚至呼出“永至万万世”，将他对皇神的激越感情推向集团性的抒情高潮。事实上，他只有对生命的完全自觉，在生命意识中投入个我，才完成完全的过渡。比如他将“感爱”的中心移向以表现对生离死别为目的，抒

情因素浓烈,而且这种抒情是属于个人的,从而展开了朴素而自然的纤细的感情世界。应该说,柿本人麻吕的歌的主流不是"真实"而是以"哀"为主体的浪漫思想,这样他的歌才充分发挥个性,使集团性的真实转向个人的真实,展现凡人的人性真实的一面。以此为界,他的歌唱出对生的无限憧憬,对死的无限悲哀。他超越于悼念皇子、皇女的既定观念,哀念亲人,表现了纯粹的个人感情的抒发,不加入任何反省与理性。比如他的石见国别妻歌,以生离作为主题,唱道:"吾妹依门望,思我多忧劳。吾欲望家门,此门应速逃"、"石见高角山,树标有空间。我在摇妹袂,妹应见我颜",还有妻死之后,他"泣血哀恸作歌",用"泣血"这个悲伤最高状态的词来表现其哀之深刻,这就真正地、完全地拥有属于个人的感情。在这里,不妨再举他在石见国临终时所作的自伤歌一首为例:

鸭山岩作枕,吾此遂长眠。
妹在家中待,不知别何年。

这首歌将其抒情性与浪漫性建立在个性意识之上。应该说,这时期柿本人麻吕的歌已经摆脱了上代歌谣的影子,表现在:一是吟咏悲哀心理的微妙与曲折,二是抒写悲哀的感情与风物相照应。标志着日本古代文学意识从"真实"位移到"哀",从集团性走向个性化。

加藤周一将柿本人麻吕的歌分为两个系统,"第一系统是应要求而作,可以说是公家的歌。第二系统是作为抒情诗人的人麻吕,表现个人的感情,可以说是私人的歌"。他认为公家的歌"不足以令人感动",私人的歌"情况就逆转,强烈的人的感情,赋予用含蓄的语言述说日常生活之事以无限的意义"①。

柿本人麻吕从"第一系统"向"第二系统"过渡的重大意义,在于初步确立歌人的个性意识,催生日本古代文学思潮。久松潜一指出:"人麻吕的歌等开始产生了文学意识。"他的根据是:"短歌形成并成为日本诗歌中心歌体的过程,就是文学意识发生和形成的过程。即短歌的确立,显示了统一的美意识的产生。这大概就是日本的统一美。正因为如此,我认为这显示日本文学意识的成立。"②

万叶中期歌人大伴旅人、山上忆良分别受到当时作为新思潮的老庄思

---

① 加藤周一著:《日本文学史序说》(上),平凡社1981年版,第84—87页。
② 久松潜一著:《日本文学评论史》(古代·中世纪篇),至文堂1969年版,第39—40页。

想或佛儒学思想的影响,从现实的立场出发,以理性为依托,产生了以写实和浪漫为中心思潮的倾向。

大伴旅人的浪漫态度,体现在受老庄思想的影响更为明显。道教的基本思想,简单地说,在于满足现世,满足人对现实世界的心理欲求。大伴旅人将它与本土的此岸世界观的原质自然契合,产生他的著名的 13 首赞酒歌,唱出"人而不饮酒,只见似猴猿"这样的名句。

他的 13 首赞酒歌中的两首曰:

今生能享乐,来世岂相关。
即使为虫鸟,吾将视等闲。

生者终将死,死来哪可知。
今生在世上,不乐待何时。

通过酒获得悠悠自适,即使来世化为虫鸟也等闲视之的享乐心情,以及有生必有死,人生短暂,不尽情享乐待何时,是完全立足于人性最实际的快乐欲求,是属于此岸的、现世的思想。他虽然没有宗教式的哲学思维,也没有将对生命的祈愿托于来世或彼岸的净土,但对人生却经过一定的思索,希求确立个体和人的本能的快乐,并通过个体的想象力,建立一个续存的现世、一个保持永恒生命的现实世界。在这种享乐思想的驱动下,神仙思想也应运而生。典型地表现在他以梧桐日本琴赠藤原卿时所作的两首歌并序上:"此琴梦化娘子曰,余托根遥岛之崇峦,晞干九阳之休光",与化作琴的娘子作歌曰:

寂寞虽千载,为时似万年。
知音人得见,膝上枕君眠。

又报诗咏曰:

为树在山中,无人来过问。
丽君化为琴,举手有情韵。

于是琴娘子答曰:"片时觉,即感于梦言,慨然默止"。

可以说,这些描写充满了丰富的想象力、绚丽的意象和浪漫的感情。而他的想象、意象和浪漫是以无常观作为基点,脱离人生的功名利禄而构筑起

来的。

大伴旅人的神仙思想还具体表现在他游松浦河作赠答歌上。

赠咏歌曰：

人道水边儿，谋生垂钓里。
谁知见面时，乃是良家子。

答歌曰：

玉岛今川上，儿家在上头。
恐君蒙耻辱，不愿使君留。

在序中道出这钓鱼女子“花容无双，先仪无匹。开柳叶于眉中，发桃花于颊上。意气凌云，风流绝世。仆问曰，谁乡谁家儿等，若凝神仙者乎”。歌与序点出神仙，虽然还没有创造出一个超然于现实的仙境，但神仙思想已跃然纸上。由此可见他的无常观导出了神仙思想。在万叶歌人中，恐怕很少有人像大伴旅人那样将无常思想和性格如此形象化。可是，当他回到现实，吊念亡妻之时作报凶问歌，却切切实实地感到“世上徒纷扰，红尘万世空。已知虚幻后，愈益似悲鸿。”他在歌序中解释说：“祸故重叠，凶问累集，永怀崩心之悲，独流断肠之泣。”这说明他慨叹人世无常的同时，深深体味到现实中亡妻的“崩心之悲”和“断肠之泣”。这种悲哀是透过受了伤的心灵吟咏出来的。他上京过敏马崎之时回忆亡妻又悲悲切切地作歌曰：“一人重过此，不觉内心悲。”更明确道出“内心悲”，这是单纯、真率的内心自白，是人性所普遍具有的真实状态。与上述享乐思想的歌性格迥异，这种“内心悲”是从切实的感受中产生的，这种“述怀”的性格与柿本人麻吕的“感受”性格不同，虽然颇具感情色彩，但切入理性的东西。从大伴旅人的歌性格的整体来说，他的歌是在本土的此岸世界观的框架内，朝向现世的享乐主义方向发展。

如果说，大伴旅人的歌是“述怀”的性格，那么，山上忆良的歌主要是“述志”的性格。也就是说，他的“述志”更加发挥理念的因素和个人真实性的力度和广度，对人性的认识较为强烈和深刻。他既不像柿本人麻吕那样完全受“感受”所支配，也不像大伴旅人那样耽于老庄道教的享乐思想，他的感情受到更多理念——主要是儒学思想的制约，自觉地追求情念与理念的统一，所以其歌的个性化表现在“述志”上。以其歌及序为例。

大伴旅人的妻子亡故之时，山上忆良在一首挽歌上作序曰：

> 盖闻，四起生灭，方梦皆空，三界漂流，喻环不息。所以继摩大士在乎方丈，有怀染疾之患，释迦能仁，坐于双林，无免泥鱼之苦。故知二圣至极，不能拂力负之寻至，三千世界，谁能逃黑暗之搜来。二鼠竞走，而度目之鸟且飞，四蛇争侵，而过隙之驹夕走，嗟乎痛哉，红颜共三从长逝，素质与四德永灭。何图偕老违于要期，独飞生于半路。兰室屏风徒张，断肠之哀弥痛，枕头明镜空悬，染筠之泪逾落。泉门一掩，无由再见。呜呼哀哉。

歌人在序前半部将维摩、释迦抬出来，说明二圣也难逃生死之无常（泥洹、力负、黑暗），并且用四生、三界、苦海、烦恼、厌离秽土、托生净刹，表明他以为生必须"厌离秽土、寻求净土"而达到彼岸世界。后半部触及大伴妻（红颜、素质）的逝去，作为丧主的大伴十分孤寂，流溢出断肠追慕之泪（染筠）。序的最后添上七言绝句：

> 爱河波浪已先灭，苦海烦恼亦无结。
> 从来厌离此秽土，本愿托生彼净刹。

他哀悼亡人之时，也慨叹"无常遍世间"、"哀世间难住"，流露了其对人生的无常感叹，与上述序所表现的观念是融会贯通于净土教思想的。但是，另一方面，他表现了对生的无限执著，在《哀世间难住歌》序乐观地道出："易集难排，八大辛苦。难遂易尽，百岁赏乐。古人所叹，今亦及之。"他病时写《沉疴自哀文》叹他虽"礼拜三宝"、"敬重百神"，但不知"我犯何罪，遭此重疾"，流露了对人生不公平的愤懑。他还引用"孔子曰，受之于天，不可变易者形也。受之于命，不可请益者寿也。故知生之极贵，命之至重"，表明自己对生与死的现世主义的见解，带有理性的自我反省。

山上忆良辞世之时，悲叹俗道假合，即离易去难，留诗一首，感怀："空与浮云行太虚，心力其尽无所寄。"其序说明"释慈之示教，先开三归五戒，而化法界，周孔之垂训，前张三纲五教，以齐济郡国。故知，引导虽二，得吾唯一也。但以世无恒质，所以陵谷更变。人无定期，所以寿夭不同。……内教曰，不欲黑暗之后来，莫入德天之先至。故知生必有死，死若不欲，不如不生。况乎纵觉始终之恒数，何虑存亡之大期者也。"歌人在这里屡屡引用了佛语，足见其受佛教无常思想的影响，但在对待人的生与死的现实态度上，

常常有教训规谏的意思，毋宁说是更多受到儒学思想的浸润。他的《反感情歌》就明显地说明这一点。歌曰："尊敬汝父母，惠爱汝妻子，悠悠人世间，此乃大道理。""岂可任意为，处处有纲常。"并序曰：

> 或有人，知敬父母，忘于侍奉，不顾妻子，轻于脱履。自称畏俗先生。意气虽扬青云直上，身体犹在尘俗之中。未验修得得道之圣，盖是亡命山泽之民。所以指示三纲，更开五教，遗之以歌，令反其惑。

这是山上忆良按照儒家伦理的规范，对人生尽孝的高扬，以及对不尽孝者的批评，使歌的个人感情染上伦理的色彩。可以说，山上忆良与柿本人麻吕、大伴旅人最大的不同，在于对待感情与理念问题上，他的"述志"，比人麻吕的"感受"、旅人的"述怀"，更重视理性的东西。更确切地说，更重视儒学哲学思维的内容。歌出现实生活和人间苦痛的种种世相，并带上教化的意味。他的歌更具"为人生"的文学思想。所以他被称为"人生派歌人"或"生活派歌人"。

他写作《贫穷问答歌》，将他的"为人生"的文学思想更充分地发挥出来，将歌人的感情的抒发提升到仁爱的思想水平。这首歌没有停留在个人感情（包括对自己、对父母妻儿）的抒发上，还将自己的感情倾注在贫穷者身上，体察他们的饥寒，表述了对弱者深切同情的志向。他是以"述其志"作为抒情歌的自觉，含有一定的批判意识和阶级意识。

大伴家持的歌含"哀"的文学意识最明显的，是他的如下三首绝唱：

二十三日，依兴作歌二首：

> 春野春霞飞，
> 心中悲感情。
> 夕阳阴影里，
> 处处是莺声。
> 我宅小群竹，
> 风吹竹有声。
> 此声幽静好，
> 更值夕阳明。

二十五日，作歌一首：

春日艳阳丽，
鸧鹒向上飞。
自思终独立，
不觉内心悲。

尤其是歌末注"春日迟迟，鸧鹒正啼，凄惆之意，非歌难拔耳。乃作此歌，式展缔绪，但此卷中，不称作者名字，徒录年月所处缘起者，皆大伴宿弥家持裁作歌。"这充分反映了其"哀"的文学意识带有一定的个人的自觉。

小林智昭总结大伴家持的歌学思想结构时说："他在无比哀切的实感与绝对赞美生之间放上一只嗟叹的棋子，作为抒情的渡桥。"①

从柿本人麻吕、大伴旅人到山上忆良的歌的发展轨迹，可以清晰地看出，从皇神意识、国家意识向个人意识的转轨。万叶歌从上代歌谣非个性类型化的集团性走向自我创造的个性，从主观情绪的感动性走向客观写实的观照性。也就是说，从上古以皇神为中心的集团的、民族的共同感情，逐渐走向以个人为中心的个体意识的自觉。其根源是个体对生命的自觉。但是，这种个体意识受到儒教的教养主义、佛教的悲观主义的撞击，个体和个体的苦恼和悲哀又受到理性的制约，并在精神上加以净化，创造出多彩的、感情纤细的、思索深化的抒情歌风来。从日本古代文学思潮的史的结构来说，《万叶集》的文学意识完成的过程，也是个人的自觉与"真实"文学意识分化的过程，"哀"的文学意识形成的过程。万叶歌主要是建立在从"真实"到"哀"的文学意识演化之上的。它的歌始终以真实的感动，即以心的感动作为根本而赋予情、情与理的融合。《万叶集》全卷百余处的"情"字都训读为"こころ"（心）。可以说，《万叶集》所表现的"真实"，已经超越《古事记》、《日本书纪》中的"真实"所显示的"真事"、"真言"的意义，而赋予了新的文学思想内容，以"心"为先，表现出个人的"真情"、"真心"的本意。

正如上章所述，《古事记》、《日本书纪》萌芽的"真实"文学意识，是出于崇神尊皇和爱国的目的意识，是属于原始的集团性、民族性的感情，而不是出于个人的思想感情。即使是恋爱歌谣，具有朴素的真情的一面，但也是一种自然性，并非个人的感情。然而，《万叶集》所展现的"真实"文学意识，是属于个人的精神，完全拥有个人的感情，以个人现实生活中的哀感作为主情，始终贯彻着真实性和感伤性，从而展现人性真实的一面。可以说，《万叶

---

① 小林智昭著：《无常感的文学》，弘文堂 1974 年版，第 59 页。

集》的抒情歌的成立，正是以歌人个人的感动所表现出来的真实性作为基础的。“哀”的文学意识就从这里萌生。

具体地说，《万叶集》以个人精神为中心的“哀”的文学精神是从“真实”的土壤里培育出来的。正如久松潜一所说的：万叶歌的感动“是真实的感动。但所谓真实的感动，可以说就是以‘真实’为根底的‘哀’，也可以说《万叶集》的精神是‘真实’的感动。”“以‘真实’作为根底的‘哀’形成《万叶集》的美。这样‘哀’作为以‘真实’为根底的文学精神就产生了。”①

“真实”文学意识的分化与流变，主要是注入个人感情的作用，即主观抒情的作用。这种抒情不是强烈的，而是纤细的、以感伤性作为中心的。而且，不仅是基于个人单纯的感情移入，还有其感情带上歌人的主观反省性，更富有个人的意志内容。从这里出发，《万叶集》完成了以“真实”为中心的国家精神向以“哀”为中心的个人自觉精神的过渡。

也就是说，万叶歌从直观的感动到反省的感动，才能达到自觉，才能达到情绪化而产生“哀”的文学意识的可能性。由此可以说，《万叶集》深深地参与日本古代文学思潮的启动，即随着个人的反省和自觉，将“哀”的内涵延伸，使之包含怜悯与同情的内容，便开始显露出从“哀”转化到“物哀”的情绪化倾向。

《万叶集》最早出现的“哀”是作为独立的感动词使用居多，咏叹恋爱与悼念的哀愁，是发自个人主观世界，即发自个人内心的感情或情绪。据《万叶集总索引》举出带“哀”字的歌共9首，除一首写作“安波礼”外，其余都写作“忕怜”。日语“忕怜”二字包括两种解释，一是令人同情、感动，二是招人疼爱、可爱。这9首歌从不同层次展露了一种爱怜的感情或情绪，其“忕怜”(あはれ)的感动形态是多样的。以上宫圣德皇子出游竹原井之时，见龙田山死人悲伤作歌一首为例，歌曰：

若在自家中，
妹子手中抱。
旅途卧草枕，
游子实忕怜(あはれ)。

原歌这里的“あはれ”就写作“忕怜”二字，预示着“哀”的感动内容从最

① 久松潜一著：《日本文学评论史》，至文堂1928年版，第407—408页。

初的情绪化渐向特殊的情绪化发展,即感动于心。其后,“哀”之上加上一个对象物来限定其意义的范围,“物哀”便应运而生,从“真实”到“哀”,从“哀”到“物哀”的发展,到形成作为观念形态而独立存在的古代文学思潮,《万叶集》的中间环节的历史作用是不能忽视的,但它的完成是在歌学体系化与心词合成以及“物语论”中展开的。

第五章　歌论与古代文学思潮的完成

《歌经标式》、《文镜秘府论》与歌论的产生——纪贯之、公任与心·词·姿的提出——俊成、定家与“有心论”的歌学思想——歌学体系化与观念形态的文学思潮的完成

日本歌论产生的源头，是《万叶集》的批评意识和文学意识。文学思潮又与歌论相伴而生。所以探讨日本古代文学思潮，不能不从日本歌论的产生开始。

如上章所述，古代前期，即奈良时代，《古事记》序已触及“词不逮心”这样一个心与词的关系问题，同时又提出“夷曲”、“返歌”、“情歌”，或“思乡而作”、“好泣作歌”或“本岐歌”（酒乐歌）、“宇岐歌”（斟酒歌）、“天语歌”（颂歌）等等类别。《怀风藻》序对诗的编纂精神以及山上忆良的《类聚歌林》等也含分类整理的意识，但未明确提出分类法。至《万叶集》的编纂显示出明确的歌的分类法，产生了批评意识和文学意识，但它的论述是零星的、一言半语的，都未能作为歌论立言，不能说是成型的歌论。但它却催促着歌论的诞生。《歌经标式》就是在它们对歌的零星议论的基础上发展为准歌论而走向最初的成型。

《歌经标式》成书于《怀风藻》、《万叶集》之后，是藤原浜成奉敕而作的。所谓“歌经”即歌之经典，所谓“标式”即歌的规范。它是主要讲作和歌的规范，可以说，这是日本最古的歌学书。现存真本与抄本两种。抄本是平安时代后期根据真本抄出的。抄本省繁从简。

《歌经标式》引进中国诗学,并结合和歌存在的问题,提出歌病七种。其所引用的歌例,不少是出自万叶歌,尤其是山部赤人、柿本若子、高市黑人等的歌。但是,它不像中国诗论那样以歌病论为主要内容,而着重论述歌体,提出求韵体(论歌格)、查体(查有缺陷的歌体)、杂体(议有优点的歌体),三体中偏重"杂体有十",即"雅体别有十种",主要从美的内容出发,有意识地将歌划分品等,探讨个体的相互关系。这说明和歌开始含有价值的因素,并在其价值框架内规范其歌的优劣,即规定歌品的基础。具体地说,《歌经标式》正文论述声韵、形态和表现三方面的歌学技术性问题。其中以声韵作为中心课题,尤以短歌的音韵论为重点,强调韵是歌的核心部分。但是,日本的歌不像中国诗那样关心脚韵,相反是重视头韵,所以中国诗的脚韵论对日本的歌实际影响不大。在形态论方面,它提出短歌"以五句为一绝。第三终字为一韵,第五句终字为终韵",这对于和歌的定型化起着理论上的指导作用。在表现论方面,涉及表现内容和表现技巧问题。比如提出雅丽、妙佳二体为最高级的体,并由此派生出比喻与实体等涉及和歌思想和方向的问题。

《歌经标式》的序跋集中论述歌的意义、起源、功能及当时歌的状况等带理论性的问题,归纳如下几点:

(一)提倡歌的社会功能及意义的重要性,指出"原夫和歌者,所以感鬼神之幽情,慰天人之恋心者也"。且"动天地,感鬼神,莫近于和歌"。它强调了歌可以起到"动"、"感"、"慰"的教化作用,这是具有道德伦理价值的。

(二)赋予歌以艺术的意义,提出要达到"动"、"感"、"慰"的教化作用,还在于"乐",说:"韵者,所以异于风俗之言语,长于游乐之精神者也。""功成作乐,非歌不宜。理定制礼,非歌不感",这样给歌以艺术的定位,较之于上代仅仅将文学作为政教伦理的工具是一个历史的进步。同时它强调"制礼",以此作为其论歌作用的基础,触及乐与礼的问题,即感情表现与伦理道德的"善"(制礼)的问题,发展了上代歌的单纯感情表现的认识,而指向某一目的的追求。也就是说,开始涉及艺术所表现的感情与道德的感情关系问题,就是美善的问题。

(三)阐述音韵的特殊性,说:"尽雅妙,音韵之始也",指出当时"歌人虽表歌句,未知音韵,令他悦怿,犹无知病,准之上古,既无春花之仪,仿之来叶,不见秋实之味。何能感谢天人之际者乎"。也就是说,歌的音韵在达到歌的美与善统一方面有着特殊的重要意义,如果不知音韵,就犹如春花之不美,秋实之无味,为此主张"建新例","抄韵曲"。

(四)说明歌的艺术本质是心与志、心与词的关系问题,"夫和歌者,故

在心为志，发言为歌”。它一方面述说“歌含志”的命题，一方面又注意通过“心”来摇荡“志”，将志与心联系起来，歌是心中情感的表现，比上代对歌的艺术本质有了进一步的认识。

（五）主张歌“专以意为宗，以不能以文为本”。所谓“意”者，情意也、事物之内容也。所谓“文”者，文辞、文句也。意与文的关系，就是内容与形式的关系，强调了歌应以“意”本身所具有的内在美作为前提条件，同时不能以虚伪的文饰，否则“其病未能免”。也就是说，注意到意与文对立的一面，初步概括了文学论的一般的艺术要求。

但是，还有几个值得研究的问题留待后起的歌论深入探讨，比如，如何把握歌的道德伦理价值，如果过分强调，有可能束缚和歌艺术的感情表现，妨碍刚刚萌芽的个体意识的进一步发展。比如，对艺术所要表现的心的内容，以及心与志的对立与统一的关系没有进一步作出具体的解释；对“意”与“文”相统一的一面没有进一步探讨，更没有解决内容与形式的辩证关系。这个讨论只有随着歌论的完成，在歌学体系化的过程中展开。

从总体来说，《歌经标式》朴素地接受了中国《毛诗序》有关志情统一的讨论和诗感化作用的“六义”的潜移影响，以及以中国《诗品》的美学思想“文情理通”、“文能达意”为鉴，但又突破《毛诗序》以诗直接作为宣传政教伦理的狭隘的诗学思想，以自己的思想表达方法强调了“心”在歌的中心地位。这说明它在心与志、情与文上吸收中国诗学思想，又不受其束缚，对于内在的——日本古代文学一贯追求的心的“真实”即“真心”，表现出异常的关心。应该说，显示出其重精神甚于咏物的倾向。它对于古代歌学以主情思潮为主体起到了前瞻性的作用。

继《歌经标式》之后，喜撰的《倭歌作式》（亦称喜撰式）、孙姬的《和歌式》（亦称孙姬式）、《石见女式》等都沿着《歌经标式》的基本轨迹运作。但平安时代初期，日本盛行汉诗文，撰定《凌云集》、《文华秀丽集》、《经国集》等，不仅出现汉诗文一边倒的倾向，而且宣扬了“文章者经国之大业”的观点，强调诗文是政教的工具。在此前后留唐僧空海回国，应当时的歌坛要求，将《唐朝新定诗格》、《诗格》、《诗髓脑》、《诗议》等诗学书，排比编纂了《文镜秘府论》。作者以该书“披咏梢难记”为由，将其缩写为《文笔眼心抄》，以达“文约义广，功省蕴深”之效。

《文镜秘府论》重点地讲述声病对偶、辞藻典故等技巧性问题，其诗学思想内容则主要放在“论文意”、“论体”上。

首先，阐述诗的社会价值，详尽地引用《毛诗序》的“动”、“感”作用之

后，强调"经理邦国，烛畅幽遐，达于鬼神之情，交于上下之际，功成作乐，非文不宜，理定制礼，非文不载"。即要求诗具有道德感及其审美所具有的社会价值，艺术在伦理道德上的作用。具体地说，以乐为中心来发展诗的情感表现。

其次，提出心、词的关系问题，说："诗本志也，在心为志，发言为诗，情动于中，而行于言。"因此，"夫文章兴作，先动气，气生乎心，心发乎言"，"意须出万人之境，望古人于格下，攒天海于方寸。诗人用心，当于此也"。这一方面吸取儒教"诗言志"的思想，一方面又倡导歌的言情作用，将情、志、心、气结合，发展了上代的歌论。

再次，论述"意是格，声是律，意高则格高，声辩则律清，格律全，然后始有调"。构建了意＋声＝格律的歌学方程式。

《文镜秘府论》实际上是专论中国六朝的诗学，内中加以扬弃取舍，集中强调了两点：一是"诗可以兴，可以观"；二是"体韵心传，音律口传"。最后不能忽视的是：在"帝德录"中强调诗之功能乃"叙功业"、"叙礼乐法"、"叙政化思德"、"叙天下安平"、"叙远方归向"、"叙瑞物感致"，它几乎将中国六朝诗学原原本本地搬到歌学论上来，并宣扬了儒佛文学思想。这一时期，即奈良时代末期、平安时代初期，汉诗文压倒一切，和歌衰微，《歌经标式》的影响缩小，许多歌论都模仿《文镜秘府论》。可以说，它是在这个汉诗文一边倒的形势下的产物。正如加藤周一指出的："空海的哲学思想，在拒绝佛教'日本化'、彻底贯彻其彼岸性、克服土著世界观方面，是划时代的。"①

在儒佛思潮的冲击下，日本诗界致力于诗文的"日本化"，以期对汉诗文一边倒的反拨。这时（公元 894 年）也正好废止遣唐使。菅原道真的《菅家文草》（900）等就是于汉诗文加入平安时代的审美意识而使之具有日本特色的一种努力的尝试。他在《新撰万叶集》（913）序中提出花实对称的问题，说："以今比古，新作花也。"他在《菅家遗诫》中将这种努力精当地总结为"和魂汉才"，将日本本土的精神与中国诗学融合，也就是说，强调了以日本本土精神来活用从中国引进的学问的重要性，使外来文化"日本化"的重要性。永田广智从哲学思想的角度论述这段历史时指出："这些思潮由于与日本原有的意识形态交织在一起，就不能不发生调和变形。表现在各种形态和方法上的神佛调和、神儒调和，以及神儒佛老调和就是典型，而且是最

① 加藤周一著：《日本文学史序说》，平凡社 1981 年版，第 136 页。

大的变形。"[①]我们从平安时代中期之始的《古今和歌集》及其汉文序和假名序的异同中就不难发现这一思潮的发展趋向。

《古今和歌集》是抓住和歌中兴的机遇而撰定的，其序成为歌论成立以及渐次将歌论"日本化"过程的重要一环，在和歌史上具有划时代的意义。

《古今和歌集》的假名序作者是纪贯之，汉文序的作者有二说，一说是纪贯之作，纪淑望汉译，一说是纪淑望作。两序都涉及和歌的本质、功能、风格、内容与形式等歌论的基本问题，以及和歌发展史、和歌编纂等问题。在此之前，以《万叶集》为代表的和歌（当时称作倭诗，至《古今和歌集》始称"和歌"）大多以"心"为主导的文学精神，主要是个人感情的朴素表现，如山上忆良之强调"写五脏之郁结"，大伴家持之强调"以散郁结之绪耳"等，都是以歌作为抒发感情的手段，以获得一种慰藉。所以万叶歌只有少数属于道德教化的咏物歌。但受汉诗的刺激，《古今和歌集》的汉文序就逐渐看重歌的政教作用，强调了"词"，序中写道：

> 感生于志，咏形于言。是以逸者其词乐，怨者其吟悲。可以述怀，可以发愤。动天地，感鬼神，化人伦，和夫妇，莫宜于和歌。

> 皆是以动天地，感鬼神，厚人伦，成存敬，上以风化下，下以讽刺上。虽诚假文于绮靡之下，然复取义于教诫之中也。

汉文序这种以"述志为本"，即以教诫作为和歌的思想机能，无疑是借用中国诗论的传统思考方法，根据中国诗学儒教道德和政治思想来判断和歌的优劣。以务虚为主。但是，假名序"以心为本"，并无如此着重强调歌的社会意义和道德感化作用，而且有意识淡化儒教的文学思想，尽量以日本固有的文学思想加以制约，或以日本固有美学用语加以解释，且多务实。

首先，以两序开篇明义之句的异同来比较。

汉文序：

> 夫和歌者，托其根于心，发其花于词者也。人之在世，不能无为。思虑易迁，哀乐相变。

假名序：

---

① 永田广智著：《日本哲学思想史》，商务印书馆1978年版，第10页。

夫和歌者，以人心为种，以千万词为表现。世人遭逢种种事件，做出种种行为，其心必有所思，辄发为语言表现者也。

汉文序一般地提及歌是根于心而发于词，心是通过词来表现的。假名序则将“心”与事件、行为有机联系，将“心”所思与所见所闻有机结合，即将“心”的“真实”作为歌论的重要命题，在以“心”的表现作为歌的第一义的前提下，主张“心”与“词”的合成关系。在纪贯之看来，“心”的本质就是“真实”。在这个意义上说，假名序的思想基础是“真实”的文学思想，即是原初的朴素的写实思想。这是日本古代“真实”和“有心”的文学思潮的发端。

其次，以两序对六歌仙的批评之异同来比较。

汉文序：

僧正遍照　　然其词甚花而少实。
在原业平　　其情有余，其词不足。
文屋康秀　　文巧咏物，然其体近俗也。
喜撰法师　　其词华丽，然首尾阻滞。
小野小町　　然艳而无气力。
大伴黑主　　颇有逸兴，然体甚鄙。

假名序：

僧正遍照　　然得歌体，其真实少。
在原业平　　其心有余，其词不足。
文屋康秀　　其词巧妙，其体近俗。
喜撰法师　　其词隐约，然首尾确实。
小野小町　　然哀而不刚强。
大伴黑主　　其体甚卑。

两序都重视歌的心与词的要素，对六歌仙的批评，或以心为中心，或以词为中心，或以心词调和为中心作为歌的批评基准。然而在解释上，两者存在微妙的差异。汉文序用“实少”并非认为是致命弱点，而其重点是放在开头的心词关系上。这里的“实”，没有用日本固有用语“真实”，明显地受中国《文心雕龙》的华实论的影响。假名序用“真实”，不仅包含“实”所指的歌内容的政教机能，而且指相对于词的“心”而言，指“心”的“真实”。即重点

强调歌以"真心"的表现为主。比如,假名序批评在原业平时用"心"有余,而汉文序用"情"有余,日文的"心"与"情"基本相通,汉文却存在某些差异。所以两序中的"情"限于指感情,而心则是知性、感情、意志的总体,不仅含感情的内容,而且具观念的内容,即精神的作用。再比如,假名序批评小野小町时用"哀而不刚强",汉文序则用"艳而无气力",一"哀"一"艳",反映了不同的审美范畴。假名序用"真实"、"哀"、"心"作为批评的基准,无疑是根植于本土的文学精神和审美价值取向的。

再次,以两序对六义的表达方法之异同来比较。

汉文序:

> 和歌有六义,一曰风,二曰赋,三曰比,四曰兴,五曰雅,六曰颂。

假名序:

> 和歌有六体,即讽歌体、数歌体、准歌体、譬歌体、真言体 、祝歌体。

汉文序关于和歌六义无疑是直接照搬中国《毛诗序》的六义,前三者是概括不同的内容分类,后三者是说明不同的表现方法,但没有做出进一步的解说。中国的《毛诗序》提出的六义,着重讲其感化作用。比如,日本学者解释时特别强调"风"指"风俗歌",乃"教"也。"雅"指宫廷歌,并含伦理性、政教性的解释。假名序相当于"风"义的是"讽歌体",是指讽喻,间接表现的歌体;相当于"雅"义的是"真言体",即是从"真实"的"心"出发,强调"真心"的风雅之幽玄性,直接表现的歌体。汉文序与假名序对六义、六体的表述,不仅是文字上的不同,而且在内容上也有差别。后者所作出的自己的解释,给予和歌以本质的意义,为以幽玄为中心的风雅文学论的生成播下了种子,至中世确立了"雅"的表现世界,酿成以幽玄为主的文学思潮。

尽管两序都接受中国六朝诗学的影响,但假名序存在某种对中国诗学的抗拒意识,很少盲目借用中国诗学的思考方法,或单纯剪裁中国儒教的文学思想,而且更多的是有意识淡化中国诗学的影响,强烈地表现日本意识,出现企图酿造独立的和歌思想的倾向。可以说,两序发表了对文学思想的有机的折中性的见解,这种见解具备歌论的形态,各自从抽象论和具体论的不同角度,开始建立和歌的理论体系。其后的歌论继承这一传统,它们成为日本歌论、歌学的基础理论。

平安时代中期,壬生忠岑的《和歌体十种》(945)提出和歌的最高样式

是“高情体”,其他九体也有高情的素质。他特别说明:

此体词虽凡流,义入幽玄,诸歌之为上种也,莫不任高情。仍神妙、余情、器量皆以出是流。而只以心匠之至妙,难强分其境。待指南于来哲而已。

他强调了“高情体”的特征是“义入幽玄”,与余情混其流而进入高情之境,才能成为上品之体。重“幽玄”与“余情”的情趣性与情调性,开始触及和歌的根本文学思想。

作为占当时文学思想指导地位的藤原公任,在前人树立“心词”合成概念的基础上导入“姿”的概念。他提出“心姿相具”的论点,成为歌论史上的传统批评观念和歌学思想的原型之一,对于深化歌论、歌学的理论起到很大的作用。他的《新撰髓脑》(年代未详)和《和歌九品》(约 1009)就代表了这一时期的歌论、歌学的水平和文艺思想。日本古代这一时期,文学思潮已经确立了以“物哀”文学思潮为主潮,这点将在下章论述。这里只着重论述藤原公任发展了纪贯之的“心・词”的观点,调和心词,追求余心,但作为整体是以“物哀”的美感为中心。他的“余心”,产生了新的文学思潮。

在《新撰髓脑》中,他写道:

反歌者心深姿清,应以心有奇处为优。……心姿相具难,则应先取心。心终不深,则应安姿。

他从秀逸之歌必须“心姿相具”来说明两者的辩证关系,强调如果两者兼备有困难,则以心为先,但心不深,不如安姿。在作者看来,心是感情的主体,是构成和歌之美的主要条件,词是和歌的物质素材,词被组合成和歌的形就是“姿”。如果只寻求心或仅作为语言的素材的词都是不够的,所以必须导入由词构成的形——姿。这样具备心深的条件,以及表现上的姿清的具体形态,才能创作出秀歌来。所以他将歌的“姿”作为心与词不可分割的整体形象。在这篇文章中,作者使用“心”的词最多,“姿”的词次之,可见其重视的程度。

公任在《新撰髓脑》中还强调了心、词、姿的复合,达到“余心”的境地,“余心”是以“物哀”的“余情”的美理念作为中心内容的。他的和歌品等就是以“余情”作为基准的。《和歌九品》将和歌划分为上中下三等,每等又分为三级,合称九品。九品的要点是:

上品上	词妙而有余心也。
上品中	端丽而有余心也。
上品下	虽心深不足然有趣也。
中品上	心词畅达而有趣也。
中品中	平庸而知风体也。
中品下	少有所思也。
下品上	仅有一趣向也。
下品中	不知词之心鄙也。
下品下	词滞而无趣也。

从上述品等分类可以看出，藤原公任的歌论的基点是以心与词调和为中心，将词表现看作是一种手段，而表现的源泉就是心。特别是重视“余情”的“心”，成为“物哀”的依托。

从纪贯之的“心、词合成”到藤原公任的“心、词、姿复合”的“余心”，对于始自平安初期产生的“赛歌判词”的逐渐完备影响是极大的，其判词的基准就放在“心”上。平安时代中后期，歌论出现革新与保守的倾向，也是围绕对“心”的认识表现出来。比如，藤原义忠遵循贯之、公任的歌论，偏重歌的艺术意义，其判词以“心”为重点，可以举出其见解有：“不知歌旨之心”、“具备歌旨之心”、“深心”、“心态”、“心高”、“心有余”等等，而藤原资业等则继承纪淑望的教诫意识，强调“世治者此兴起，时质者此思切。故感动神明。交和人伦，莫近于斯矣”。在歌论中，藤原亲经的《新古今和歌集》序（1205）也将和歌作为“理世抚民”，“治世和民之道”，其后他在《闲吟集》序（1518）中更明确歌者乃“伸数奇好事，喻三纲五常”。可以说，当时虽然尊重“心”、“余心”的艺术表现论占据着和歌美学的空间中心位置，但并非无相反的论点，即并非无偏重从儒教的政教立场来对待和歌的。这两种歌学思潮在互相交织又互相抗衡中向前潜流。前者成为主流，对歌论和赛歌判词的基准起到了固定传统的作用。可以说，平安时代后期开始，歌学思潮渐渐转变方向，更明显地从儒学思想摆脱出来，并扩大了佛学思想的机制，以后经过13世纪至16世纪镰仓、南北朝、室町诸时代，佛学思想占主导地位达四个多世纪之久。这一特征是非常明显的。歌论从重“心”、“余心”发展到“有心”，演化为“幽玄”的象征的表现，最后树立“幽玄”文学思想就足以证明这一点。藤原俊成、定家父子在这方面扮演着重要的角色。藤原俊成在《赛歌六百首》（1193）等二十多种“赛歌判词”中更加突出“余心”，提出“应以心为

本，进行词的选择"，同时"心词深，愚意难得"，"不饰文化，偏全义实"（这里的"实"也是指"心"的"真实"）。而且他强调作为赛歌的歌，应以心词综合的姿为重，主张"幽玄"之境在于姿。比如，在《圣真子·九首》的赛歌判词中写道："心词幽玄之风体也"，"姿、心均宜为胜"。他的赛歌判词反复地使用了"幽玄"这个词。尽管这个词是藤原基俊在品定和歌优劣时开始使用了，但藤原俊成第一次以"余情幽玄美"作为和歌的最高的美的基准，含有一种朦胧和悲哀的美感。

他在《古来风体抄》序（1197）中分析了"余情幽玄"之思想缘于佛教文学思想：

> 世人只知歌易诵，根本想不到歌竟如此之深奥。……随时代嬗变，姿、词也有新的变化，应从细枝末节来论述历代撰集之所能看到的。如此，难以说明歌的心、姿，特别是佛道微弱，依靠佛经陈述，为我之事就太粗杂矣。

> 根据佛道修行与歌的深刻意义，悟到佛经之无尽，同极乐往生结缘，入普贤之愿海，以换此咏歌之词，赞奉佛，听佛法，参拜普度十方之佛土，首先应引导俗世众生。

藤原俊成所处的平安时代，贵族社会开始盛极而衰，作为古代文学的主力——贵族阶级深感人生无常，在无常中寻求永恒的人生观占据主导。因此，佛教文学思想对于歌论、歌学思想的影响是明显的。从上述的见解可见，他关于歌的心、词、姿所追求的目的，与佛教文学思想紧密相连，成为正式将"幽玄"作为和歌一体的依据。可以说，以"幽玄"作为美的基本理念，这是与当时的佛教文艺思潮息息相通的。

与藤原俊成提出"幽玄美"的同时，鸭长明在《无名抄》（1216）中也强调了幽玄美，而且做出"幽玄美"是含蓄之美的解释，说：

> 总之，幽玄体不外是意在言外，情溢形表，只要"心"、"词"极艳，则其体自得。

镰仓时代初期，藤原定家在这一文艺思潮的引导下，尝试进一步对歌论、歌学进行理论的思考和概括。他的《近代秀歌》（1209）、《咏歌大概》（1213—1218）、《每月抄》（1219）等促进了歌学体系化，并且形成歌学传统

而流传下来。

《近代秀歌》详细叙述了纪贯之、藤原公任、藤原俊成以来的心、词、姿、体的特色之后，提出了“词慕古，心求新”的主张，《咏歌之大概》提出：“情以新为先，求人未咏之心咏之，词以旧可用，词不可出三代集[①]，先达之所用新古今古人歌，同可用之。风体可效，堪能先达之秀歌，不论古今远近，见宜歌可效其体，近代之人所咏出之心词，虽为一句，谨可以除弃之。”两文都强调“词”可以慕古，可以旧用，因为词经过历史的洗练，与古典有其连续性，而“心”是指歌的素材、内容、风情乃至余情，因此需要具有新的意义，即赋予“心”以新的存在意义。所以歌人必须“深通和歌之心”。

藤原定家在《每月抄》中对上述问题作了更为深入和系统的论述，提出“有心体”作为艺术美的最高价值。

(一) 强调“有心体”的重要性，和歌“以心为本”，最高的美的境界在于“有心”。他分析从《万叶集》到各种敕撰集的风姿变迁时，批评许多不应入歌的“词”与“姿”过于近俗，而提出和歌十体，应“以幽玄体、会心体、丽体、有心体为主”，这四体为基本歌体，但尤应以“有心体”为核心，其他九体也必须“有心”，而“有心”是指余情的心，是情调性的、含蓄的表现，具有内涵丰富的意象，从而创造一个神秘的、超现实的象征世界，文章写道：

> 和歌十体之中，再没有比有心体更能代表和歌的基本精神，而且非常难以领会贯通。只是马马虎虎地胡乱吟咏几首，是不可能咏出这样的歌。因此，所谓秀逸之歌，是整首都有“深心”之谓。……我认为应当尽可能采用有心体，因为不用此体，则绝对咏不出好歌来。同时，这个有心体又可以概括其余的九体，因为幽玄体中亦需要有心，长高体中亦需要“有心”，其余诸体，也是如此。因为任何体假如“无心”，则只能是拙劣的歌。现在，我在十体之中所以特别提出有心体，是因为其余各体不以“有心”为它的特点，而用心体则专以“有心”为主进行咏歌的缘故。其实，对各种歌体，都应当认为是“有心”的。

(二) 主张歌的重要的一点，是解决“心”与“词”的关系，应当充分认识“词”的性质。但他又强调“心”、“有心”，并非全然无视“词”，“心词相兼”最好，否则宁可“词”稍差些而不可缺少“心”。文章写道：

---

① 三代集指《古今和歌集》、《后撰和歌集》、《撰定和歌集》三部敕撰集，后两集无序文。

所谓以“心”为先，也就等于说可以将“词”看成是次要的；如果认为应该专注意“词”，那也就等于说“无心”也可（这种说法都是不完全的）。总之，能够“心”与“词”兼而有之，那应该说是最好的歌。应该将“心”与“词”看成是如鸟之双翼，如能“心”、“词”兼顾，自然再好不过，否则，与其缺少“心”，毋宁在“词”上稍差一些。

（三）提出和歌继承“幽玄美”的同时，触及“物哀”的文学美理念。文章写道：

我们要了解和歌是日本独特的表现形式，在先哲的许多著作中都提到和歌应当咏得优美而富于物哀。不管什么样可怖的东西，一咏进和歌里来，听起来便感到优美动人。

作者虽然没有就“物哀”的本质进一步阐述，但他在赛歌判词中也常用“哀”的评语，足见“哀”、“物哀”已在他的歌学理论中开始占有了位置，以及他所追求的和歌的艺术美的完成。尤其是从代表他的上述主张的《新古今和歌集》的歌风来看，他的以“有心”之余情为根底的“幽玄”与“物哀”，是具二元性的，即带有象征的情趣性和浪漫的情调性（感伤性）的二元性的。

鸭长明在《无名抄》里划出了日本古代歌论和古代文学思潮这样的完成轨迹：

至万叶时代，只陈述心志，未必不选择词、姿。至古今时代，如入花、实，其体各异。后撰时代有宜歌，始着手搞古今，之后不久，难以为歌，就不选择姿，而首先表现心。拾遗时代开始，其体接近物，明确知性的表现，以姿、实为宜。

可以说，“《无名抄》显示了长明的观察力，他注意到心与词的关系，从以心为先的《万叶集》到以心词调和为旨的《古今和歌集》、《后撰和歌集》（951 年开始）打破这种调和，再到心本位，《拾遗和歌集》（1005—1007）又再次回到心与词的调和，来说明以心为主和心词调和交替发展，划出了歌论的发展轨迹。所以尽管这里只论述《古今和歌集》以后的变迁，但可以认为依从长明的看法是贤明之策”①。

---

① 久松潜一编：《日本文学史》（中古篇），至文堂 1981 年版，第 81 页。

从日本古代文学意识的萌芽到文学思潮完成的过程，实际上是日本古代文学以心为主体，心词调和交替发展的过程，也是按照日本民族文化心理结构的走向，从中国诗学“言志”的功利意识摆脱出来，向以审美为主的转化，它们在歌学体系化的全过程中，培育着古代文学生命体的以“心”、“有心”为基本内容的“真实”、“物哀”、“幽玄”等文学思想基因，催促着古典的写实、浪漫、象征三大文学思潮以观念形态的形式诞生，并独具日本性格的特征。日本古代文学思潮从而走上完成、发展和成熟的道路。

第六章　写实的真实文学思潮(一)

古代的真实文学意识与原始神道思想的历史联系——从“真”到“真实”文学意识的演变——从记纪·万叶时代到古今时代的真实文学意识——日记随笔的真实文学精神与紫式部的真实文学观

日本古代文学意识在萌芽状态下,出现“真实”文学意识的倾向。在日本古代文学思潮形成与发展的历史长河中,以主情为基调的文学思潮占据着主导的地位。所谓“主情”是指感情真实的一面,强调感情不能虚假,要始终贯彻真实。主情与真实是一致的。但情是在与理的辩证联系中产生的。正如上章所述的,“哀”是与“真实”相生的。也就是说,日本古代文学思潮并非全无“理”的因素,而且在文学上的“真实”的重要因素也包含在情之内,“真实”的文学意识就是以理为根底的情与理结合的产物。而且日本古代文学意识从萌芽到发生的全过程,都是以“真实”为基底,在不同历史时期分别融合在比如古代前期的“物哀”、古代后期(即日本中世和近世)的“幽玄”、“空寂”和“闲寂”等文学意识中,成为不易的日本文学精神,流贯于各种日本文学思潮之中,成为日本文学的河床。

古代的“真实”文学意识是在与日本本土文化思想——原始神道思想的历史联系中萌芽和生成的。日本原始神道在古代绳文时代的土著宗教的基础上开始形成。在弥生时代以前,6世纪佛教传入以前,日本就存在原始“彼世观”,而且在接受水稻农业文明的弥生时代以后,仍然以纯粹的形式保留了下来。当时原始人崇拜自然,不仅将太阳作为天照大神来崇拜,而且将

“草木国土”也都崇为神灵,树立万物有灵的思想,从而逐渐形成原始的“彼世观”。但是,这种土生土长的“彼世观”并非佛教的“彼岸”思想,它与“现世”思想并无多大差别。它的立足点是:人死后灵魂去“彼世”,但也会“再生”回来。即仍然是回到“现世”的。也就是说,在原始神道,“彼世”与“现世”不是完全隔绝,相反是彼此相通的。《古事记》、《日本书纪》中的神话,其核心是天照大神进入天岩户和再次复生,就是这种原始“彼世观”的具体反映。

6世纪佛教传入日本以后,日本神道接受外来佛教影响的同时,也对外来的佛教施以影响,即这种原始“彼世观”将外来的佛教的“彼岸”思想编织在“现世”思想之中。至平安时代出现了神佛融合,比如,建造昆卢舍那佛和创立“本地垂迹”说,强调佛为了拯救众生,以神的面貌出现。可以说,这是神道佛教化,同时为了肯定土著的“现世”思想,又将佛教神道化、土著宗教化,从而形成古代日本思想——素朴的“现世观”。

日本学者梅原猛指出:“所谓神道,其最初的根,可能是越过古坟时代、弥生时代而扎根在绳文时代。”所以,“这种从‘现世’出发到‘彼世’,然后再回到‘现世’的循环,就是自古以来日本人思想深处的世界观。”①

因此,神道不像佛教那样将“彼世”作为理想的世界,而是将“现世”作为理想的世界。其根本精神是日本固有原始生活的“无为自然”之道,目的是肯定自然和现实。古代神道基本上承袭了原始神道这种自然本位和现实本位的性格和“现世”的本土文化思想。这种性格和本土文化思想,也可以概括在“真实”之内。所谓神道,日本古语解释说:“惟神就是随神道,亦谓自有神道也。”《庄子》的刻意篇解说是“素朴之道,惟神是守”。也就是说,它是表现素朴与真实的形象。贝原益轩就曾说过,“神道以诚为本”。这种以“真实”为根本的精神,自然成为古代日本人的生活基础和社会文化活动的中心。它不仅对日本古代文学题材,而且对日本古代文学的“真实”思想的形成都产生过极大的,而且是长期的影响。

关于“真实”,首先从辞源来考察,“ま”是真的意思,在日本古语里是一种美称,即指事物中的真善美的东西,最本质的东西。比如日本人最早接触自然,以“真”冠以草木之上,即“真草”、“真木”,形容优质的草木。当时用真木的灰洒在海上,祈愿海上平安。《古事记》里神功皇后(女巫)答建内宿

① 梅原猛著:《日本人的灵魂——世界中的日本宗教》,文化艺术出版社1993年版,第59、107页。

称的一段话谈道:“今如神欲寻求其国,可对于天神地祇,以及山神、河海诸神,悉奉币帛,将我的御魂供在船上,把真木的灰装入瓢内,并多作筷子和叶盘,悉皆散浮大海上,那样的渡过去好了。”在日本古语里“こと”这个词具有两层意思:一是表示“事”,一是表示“言”。因为日本古代社会将出口的“こと”(言)来意味事实的行为,又将“こと”(事)作为“言”来表现事实的行为。这说明言与事并未分化,两者都用“こと”这一单词来表达。至奈良时代以后,言与事才在观念上逐渐分离(尽管如此,至平安时代,“こと”究竟是指言还是指事仍很难区别开来)。所以日本古语“こと”的汉字原初可以写作“言”或“事”,后来“言”写作“ことば”,“事”写作“ことがら”,这样“言”与“事”才从观念上明确地区分开来。

应该说,事是本,言是事派生出来的。有事才有表现事的言。因此“まこと”可以是“真事”,也可以是“真言”,是言事一体化。在这里,情与理结合的心,是“真心”,作为“真情”(心),用语言表现出来的是“真言”,成为行为的是“真事”。“真实”就成为人性根本的真实性。推而广之,“まこと”也常常写作“实”、“诚”、“信”等,以此表现其精神本质,并且含有一定的道德内容。

日本文学意识的“真实”,最早反映在日本上古无文字记载时期的言灵上,尤其是在8世纪以后日本古代国家所编纂的《古事记》、《日本书纪》、《风土记》、《万叶集》、《古语拾遗》和“祝词”等作品里所反映的被神化了的现实,其所表现的包括“真言”、“真事”和“真情”。

上古无文字记载的文学原始状态,已经贯穿了这一“真实”的日本土著思想。当时的神话虽多是民族的叙事文学性质,古代歌谣多是民族的抒情文学性质,但它们都是以主情为基调,主要从民族的、集团的共同体出发来叙述或抒发的。所谓日本古代文学以主情为基调是指原始的自然的纯情,体现在真实性上是素朴的真实,很少介入理性。即使介入,也是情理结合。从《古事记》、《日本书纪》来考察,它们完全是以“真实”为基础,强调神、民族和国家。于是体现民族的、国家的共同体精神的“真实”就成为酿造原初文学意识的酵酶。

作为叙事文学的《古事记》、《日本书纪》就是根据这种精神编撰的。它们是以神和英雄为中心的国家精神来统一的,其所表现的神是超人的存在,英雄具有伟大的人格,神和英雄是天地、国土和人的创造者,以此宣扬国家精神和英雄精神,并且以此来宣扬人的崇神的真实的一面。两者不同的是,《古事记》在国家精神的统一过程中完成,而《日本书纪》则在国家精神完成

统一的基础上形成。

《古事记》由两部分组成,一是本辞,即神话、传说,记载神代的事情,比如诸神行事,英雄故事;一是帝纪,即记载历代天皇的史实——从神武天皇至推古天皇三十三代天皇的事情。关于编纂的方针,天武天皇的诏书写道:"朕闻诸家之所赍,帝纪及本辞,既违正实,多加虚伪",强调编纂目的是"邦家之经纬,王化之鸿基焉,故惟撰录帝纪,讨核旧辞,削伪定实,欲流后叶"。编纂者太安万侣是试图贯彻"削伪定实"的"真实"精神的,但由于历史的局限,实际上没有完全达到这个目的。不过,不管怎么说,帝纪部分虽有虚构的成分,但基本上还是直率地记录了天皇代代相传的史实,贯穿了固有神道现实本位的精神,无疑开始萌发古代文学写实的"真实"意识。比如,《古事记》的仲哀天皇的创卒宴驾一章写到仲哀天皇想去击熊曾国,建内宿弥大臣在斋场请命于神,神功皇后(女巫)降起神来,说神示:"西方有一国,黄金白银,以至种种照耀人眼睛的珍宝,其国多有,我今将其国赐给你们。"尔时仲哀天皇答道:"走上高的地方,往西方望去,不见国土,只有大海罢了。"谓神说假话。从这段记载可以看出,仲哀天皇从真实性的立场出发,言明"不见国土,只见大海",这是一种对现实的真率表现,而且斥神功皇后(女巫)说假话,含有真与假、实与虚的对立意味,表达了"真实"的价值观念。

再以《古事记》的垂仁天皇一章的本牟智和气王子为例:

> 王子虽长至八拳之须垂在胸前,还不能言(写作汉字"真言")。只有在听到空中飞过的鹤的叫声,这才能发出咿哑的声音。

又:

> 天皇梦见神,说道:"假如把我的殿造得同天皇的宫殿的样子,那么王子必定能言(写作汉字"真事")。"

《日本书纪》谈到这个故事时也这样写道:

> 誉津别王是生年,既三十髯须八掬,犹泣如儿常不言,何由矣。

这里的"常不言"中的"不言"即不问真言或真事。《日本书纪》的古训还写道:"事不虚也",并且在神代纪、神功皇后纪中,将"虚实"一并训读为イツハリマコト。从这个意义上说,"まこと"(真事、真言)是相对虚而言,所以"まこと"又常用"实"来表现。从作为当时日本特有文学的宣命和祝

词来看，也贯穿日本古代文学原初的“真实”思想。所谓宣命，是用日本国语记录的天皇敕命，反映日本固有的思想；用汉字记录的叫诏敕，反映了外来的思想。《续日本纪》中的文武天皇即位的宣命写道：

以明净直诚之心，谨慎努力不懈怠。

这里的“明”是表现理性，“净”是表现纯粹的感情，“直”是表现率直的意思，用这三个词修饰“诚”，它们的结合，体现了“まこと”的真实性，而且作为人的根本性，内里含有道德观念和价值观念的因素。

祝词是一种宗教性文学，它宣扬固有日本思想之优秀，日本国体之尊严，国民性格之真善美，有着明显的国家意识和民族意识。

总之，这个时代的日本文学体现的“真实”的固有思想，大致可以归纳为三点，一是宣扬民族的国家的共同体意识，二是表述素朴的国民性格，三是君臣的情义。这就是古代日本人的“真实”精神。

日本古代的“真实”文学思想，除了上述表现“事”、“言”的真实以外，还表现心的真实，即真心、真情的一面。比如，《万叶集》的歌，其表现的真率性、素朴性，其内容的纯情性、真心性都具有更为深沉而复杂的感情内容，从而丰富和延伸了“真实”文学理念的内涵。作为抒情文学的《万叶集》沿袭此前的“真实”文学意识，以真实的感动为根本，其主位放在素朴性和自然性上。关于万叶歌所表现的真实文学思潮的发展，大致可以分为四个阶段：第一阶段是，仍然像《古事记》、《日本书纪》一样，主要反映民族的国家的共同体意识，“真实”更多地体现在尊皇与爱国、树立天皇和英雄的形象上，即以神皇道义为根本。比如以大伴御行的歌为开端，颂“君王是神明”的歌甚多。第二阶段是，一方面强化传统的国家精神，一方面进一步产生个人的自觉。比如柿本人麻吕的歌将天皇神格化，同时个人的自觉也复杂化，逐渐调和，与文学意识的自觉相应。他的这类歌都不是单纯的礼仪性，而是发自内心的真情实感的。第三阶段是，经过第一、二阶段，萌生个人意识的自觉。比如，以无名歌人为代表的东歌，则是偏重抒发个人的纯粹感情。第四阶段是，从神皇、国家意识分裂出来，开始对自然与人生的思索和关注。比如，山部赤人、大伴旅人、山上忆良的歌，大大地强化个人的自觉，而这种个人的自觉又与真实文学思潮结合在一起。后期的歌，尤其是恋歌，更多的真实的感动表现为“真心”。万叶恋歌的“情”有百余处都训读作“こころ”（心）。“真实”实际上是“真情”，是以个人感情为主的“真实”精神，表现了人在爱

情生活上的悲喜哀乐的自然感情。这是凡人的人性真实的一面。至于防人歌更是直接传达了庶民的戍边护国的真实心声,有其壮美的一面,同时又流露了对亲人眷恋的真情。比如,大伴家持追痛戍边人悲别之心作歌一首曰:东国有勇夫,出征不顾身。勇猛诸军士,赴任多苦辛。阿母目送别,弱妻亦离分。……波间破浪进,有幸早到临。男儿恒有志,王命早完成。……

更难得的是,山上忆良的《贫穷问答歌》表达了对贫苦人民怜爱的真挚之情,歌曰:

朔风瑟瑟雨雪飘,饥寒交迫实难熬。
嚼把粗盐啜糟酒,频频咳嗽鼻涕流。
捋捋稀须我自夸,世间除我有谁能。
寒冷透骨实无奈,扯件麻衣蒙头盖。
搜尽坎肩披在身,浑身还在打哆嗦。
人间贫者何止我,如此寒夜如何过。
父母饥寒妻子泣,乞讨日子怎能熬。

以上是择选贫问,还有穷答曰:

天地虽大难容身,日月虽明难照我。
人间皆然抑独我,我亦人也同劳碌。
无棉坎肩披在身,破破烂烂如海藻。
矮屋地上铺稻草,父母妻儿挤成团。
锅结蛛网灶无烟,饥肠辘辘似枭叫。
呻吟悲叹一整夜,里长执棍门前哮。
人间世道实艰难,呼天叫地又奈何。

受尽人间耻与辱,
恨非飞鸟无路逃。

这是由两个贫穷农民的对话组成的长歌,倾诉自己贫穷生活的痛苦情状。这完全是发自歌人内心的感情,发自同情的心,是非常素朴、自然和真实的。

山上忆良对人生自觉的同时,又接受中国老庄思想和佛教思想的影响,在现实与超现实的对立中,凸现其真实文学思想,比较有代表性的歌,就是

《令反惑情歌》,歌前的汉文序曰:

> 或有人,知敬父母,忘于侍养,不顾妻子,轻于脱履,自称异俗先生。意气虽扬青云之上,身体犹在尘俗之中。未验修行得道之圣,盖是亡命山泽之民。所以指示三纲,更开五教,遗之以歌,令反其惑。

举其歌之一为例:尊严仰父母,慈爱视妻;斯乃世之常,道理不容殊。惟昧所向往,遂谓黐皎拘;竟欲解脱去,弃捐如敝屣。借问岂其人,木石之所乳?谅亦有氏名,何不自称举?果然去上天,亦任尔所赴;若还在大地,大君斯御宇!天云所覆帱,溪蛙所跬步,日月普照下,罔非神王土。岂容以意为?不亦其然乎?

这是山上忆良担任筑前国守时,巡行地方,目睹农民不堪劳役调税之苦,逃亡者甚多,遂作此歌,借神仙之说和佛法,为巫咒幻术以惑众。

从这个例子,不难看出歌人对农民之苦的素朴感情,以及"真实"文学思想在萌芽状态下,就以神儒佛思想作为背景,土著的神道思想与外来的儒佛思想达到调和与统一。

有的叙景歌捕捉自然的真实,也是再现歌人自己的真实的感动,真实性与自然性是一致的。同时歌人与自然融合,表现了对自然的深切的爱。比如山部赤人的一首望富士山歌,歌曰:"天地初分时,即有富士山。神山在骏河,高贵不可攀。翘首望天空,丽日为遮颜。月夜月光照,月亦隐山间。白云不敢行,常降雪而还。传语后世人,勿忘富士山。"短短几句,充分显示了歌人对家乡的真切的情爱和对日本国象征的富士山的依恋。

通过以上几例可以看出万叶歌所展现的人的自然真情,即纯粹的感情。其感情之美,在于真实美、自然素朴的美。因此,可以认为万叶歌人是承认"真实"为最高的美和最高的文学价值的。

"真实"是古代诸多文学意识和美意识未分化状态下最基本最活跃、也是具有最普遍性的因子,随着时间的推移,其普遍性逐渐演进为特殊性。"真实"作为特殊的文学意识在理论上得到强调的,是始于纪贯之的《古今和歌集》假名序中对六歌仙之一的花山僧正的歌评:

> 尤得歌体,然其词华而少实(まこと),如图画好女徒一动人情。

这是"まこと"一词第一次正式作为文学概念出现。它第一次从文学批评的角度来阐明"真实"的特殊化内容,将"真实"作为内容的、心的真实性

来处理,首先求心求实,其次才及于华与词。这在《古今和歌集》的恋歌中更为明显地表现出来。比如:

> 世间原是伪,
> 今日更相仍。
> 谁有真情意,
> 能堪我信任。

这首和歌所表露的真情是毫无虚饰的,充分展现了生命本体的一种美的情绪。因此,“真实”不仅是形成日本古代文学美形态的一个因素,而且给其文学性赋予本质的普遍性的东西。

纪贯之还在《新撰和歌集》序(930—934)中提出选歌的方针是“花实相兼”,他解释说:“诚文虽绮靡,然复在教诫中取其义。”很明显,这里的“实”含有道德教化的意味。也就是说,他赋予和歌的“真实”以思想的机能。

古代日记、随笔与和歌的创作动因不同,和歌以感情(包括民族的、国家的和个人的感情)高潮为动因,反映素朴的感情世界。日记、随笔以反省自己为动因,表现自然的内观世界。尽管如此,和歌与日记、随笔在写实的“真实”这点上却又是相类似的。毋宁说,日本古代日记、随笔的“真实”文学意识,更具自觉性。藤原道纲母的《蜉蝣日记》(约974年)开首就写道:

> 从社会上众多旧物语来看,多写世间空言,写一般人所没有的身世,写得非常稀奇。不问天下的人品如何,写往事不着边际,许多都是不可信的事,还有许多不应有的事。

作者藤原道纲母对以浪漫性为本位的旧物语提出了批评,提倡文学扎根于生活的真实,并且身体力行。她在这部日记文学里,以自己与藤原兼家的夫妻生活为中心,采取叙述的手法,如实地记录了夫妻感情的隔阂,与父母生离死别的悲哀,以及为了摆脱苦恼与悲哀而外出旅行和旅途所见的各地风情,流露了积郁的真实的哀感,就此观照自然与人生,将体验性的现实加以形象化。可以说,《蜉蝣日记》以作者自己的生活体验为主,在内容上,以真事、真言和真情为中心,在表现上,则重于写实。既写了外面的真实,也写了内面反省的真实。

藤原道纲母在《蜉蝣日记》中承认“真实”是以写实为中心的文学存在。这部作品作为写实的先驱作品，在日本文学思潮史上具有重要的意义。它所表现的写实立场，对于清少纳言的随笔观和紫式部的物语观，以及她们的创作实践产生了很大的影响。并且成为写实的“真实”文学思潮形成与发展的重要契机。

清少纳言正是在这种“真实”文学意识的引导下，以随笔、杂记、笔记、手记等形式，写下《枕草子》，表达自己的真实的思想和感情，以此直接观照人生，带上几分理智的成分。作为她的“真实”的自觉的文学论，她在《枕草子》中是这样论述的：

> 这本随笔，只是在家里闲住着，很是无聊的时候，把自己眼里看到、心里想到的事情记录下来，本来也没有打算给什么人去看。……本来如果我把那世间的有趣的事情，或是人家都觉得出色的事，都选择了来写下，而且也有在歌之类的东西里头，苦心吟咏草木虫鸟，列举出来记上，那么人家看了就会说道：“写得不如期待的那样好。根底是看得出的。”那么这样的批评，也是该受的吧。然而也听见有读者说道：“这真是了不起的事。”这固然觉得是很可安心的事，可是仔细想来也不是全无道理的。世人往往偏夸人家所憎恶的；人家称赞的，反要说是不行。因此真意也就可以推想而知吧。但总之，这给人家看见了。那是最遗憾的事情。

物语文学与日记、随笔不同，其写实的“真实”有更典型的概括，并且作为一种文学思潮正式表现出来。紫式部的物语论就是这方面的典型例子。她的《源氏物语》是写实的“真实”文学思潮与浪漫的“物哀”文学思潮结合的产物。但是紫式部的“真实”文学观往往被一些后世的评论家所忽视，比如本居宣长的“源学论”只强调“物哀论”的一面，而对“真实论”的一面未给予应有的评价，尤其是对《源氏物语》的古典写实精神可以说是完全忽视了。这不能不说是一个理论上的偏颇。有关紫式部的整个文学观将在后章另述，这里只重点论述紫式部的文学观是建立在以“真实”为基础之上的。她是通过《源氏物语》中源氏与玉鬘的议论来表述这一文学观的：

> 源氏说：“我真是瞎评物语了。其实，物语中，有记述神代以来世间真实情况的。像《日本纪》等书，只是其中之一部分。这里面详细记录着世间的重要事情呢。”说着笑起来。然后又说：“原来物语虽然非如实

记载某一人的事迹,但不论善恶,都是世间真人真事。观之不足,听之不足,但觉此种情节不能笼闭在一人心中,必须传告后世之人,于是执笔写作。因此欲写一善人时,则专选其人之善事,而突出善的一方;在写恶的一方时,不仅专选稀世少见的恶事,使两者互相对比。这些都是真情真事,并非世外之谈。中国小说与日本小说各异,同是日本小说,古代与现代亦不相同。内容之深浅各有差异,若一概指斥为空言,则亦不符合事实。……所以无论何事,从善的方面说来,都不是空洞无物。

紫式部在这里首先主张文学应该写真实,即使虚构部分,也包括真实。其次,称赞小说的"知世相"的功能,她在《紫式部日记》(1010)里谈到她爱读白居易的诗,尤其是乐府二卷,所以注释者认为这是注意到白居易的诗是包含批判社会的讽喻诗①。

紫式部创作的《源氏物语》正体现了她的这种写实的"真实"文学观。它的表现内容以真实性为中心,如实地描绘了作者所亲自接触到的宫廷生活的现实,不是凭空想象出来的。也就是说,描写的素材始终是真实的。紫式部以较多的笔墨留下了这方面准确的记述,《源氏物语》的故事是有事实依据,是近于现实的。它是以藤原时代盛极而衰的历史事实作为背景,反映了当时政界的倾轧和争斗的现实。比如书中描写朱雀帝时代以源氏及左大臣为代表的皇室一派与弘徽殿及右大臣为代表的皇室外戚一派的政治争斗中,弘徽殿一派掌握政权,源氏一派衰落;相反,冷泉天皇时代,两者倒置了,这是作者耳闻目睹道隆派与道长派交替兴衰的史实,并将这一史实艺术地概括出来的典型。就其人物来说,比如源氏虽然不是现实生活中原原本本的人物,而是经过艺术塑造,并且理想化了,但如果将这个人物分解的话,也不完全是虚构,而是现实存在的人物。紫式部本人的日记中谈及的她所列举的源氏的史实,与道长以及伊周、赖通等人的性格、容姿、言行、境遇,乃至有关事件都十分相似,起码是将这些人物的史实作为重要的辅助素材来加以运用的。

日本学者岛津久基据此考证,认为源氏被流放须磨,实际上就是以道隆之长子伊周的左迁作为素材的。所以《源氏物语》的记述,无论是外面的还是内面的,都是叙述宫廷生活和贵族社会的实相,可以说是贵重的文化史

① 紫式部著:《紫式部日记》,岩波书店1989年版,第315页。

料，包括社会史料、掌故史料，乃至包括政治史料。总之，《源氏物语》精细如实地描绘了那个时代的世相[①]。

总之，无论是社会政治和文化背景，还是故事内容和人物都真实地反映了当时宫廷生活和贵族社会的实相，正如紫式部所说的，这些“都是真情实事，并非世外之谈”。紫式部主张“真实”的文学论的同时，批评了当时的许多物语很少“真实”的事实。当然，由于历史的局限，紫式部在反映现实的时候，一方面对现实持肯定的态度，另一方面又确确实实地反映了当时社会的种种矛盾和政治争斗，发现许多不满的现实和人际关系，特别是贵族社会一夫多妻制下女性的爱情悲剧。

日本学者晖峻康隆认为紫式部是日本最大的写实小说家，《源氏物语》是运用“史眼”来观察社会现象，与虚构的要素结合构成的，它开拓了描写现实的新天地，这是紫式部的成功的业绩。《源氏物语》是日本文学史上的写实主义倾向的三个高峰之一[②]。岛津久基也认为作者紫式部无论在文学主张上还是在作品实际上都确实是一位卓越的写实主义作家，《源氏物语》是日本有数的写实主义文学[③]。

在写实的“真实论”的基础上，紫式部批评了当时一些物语不重视内容而追求形式和修辞的倾向。比如她在描写末摘花连赠两首歌给源氏，一首是：“唐装乍试添新恨，欲返春衫袖已濡”。另一首是：“素日不亲君翠袖，我身多恨多唐装。”源氏看了，写歌一首曰：“唐装唐装又唐装，翻来覆去咏唐装。”并且说道：

> 作起古风诗歌来，离不开唐装、濡袖等恨语。其实我也是此种人。墨守古法，不受新语影响，这也是难得的。群贤集会之时，例如在御前，特地举行诗会之时，吟咏友情，必须用一定的字眼；吟咏相思，则必在第三句中用“冤家”等字样。古人以为必须如此，读起来才顺口。

源氏说罢，哈哈大笑。他又说了一句：“因此惯用的语句，大都千篇一律，无甚变化。”实际上紫式部通过源氏之口，讽刺了作歌在形式和修辞上的“千篇一律，无甚变化”。

又比如，紫式部写到三条邸的太君送礼给玉鬘，并附一信，信中一首歌

---

① 岛津久基著：《〈源氏物语〉评论》（岩波讲座日本文学），岩波书店1932年版，第22—32页。
② 见《国文学》1940年8月号，第51页。
③ 岛津久基著：《〈源氏物语〉评论》（岩波讲座日本文学），岩波书店1932年版，第22—32页。

云:“玲珑玉梳盒,两面有深情。是我亲孙子,真教离我身。”源氏看罢说道:

> 这首歌和玉梳盒贴切之极!三十一个字母之中,和玉梳盒无关的很少。真不容易啊!

上述这首歌有三处用了日语的双关语,即“两”与“盖”同音;“亲孙子”与“套盒”同音;“身”与“盒身”同音,都关联到玉梳盒。在这里,紫式部借源氏之口,嘲笑了作品用了过多的修辞,华而不实。

正如不能忽视紫式部及其《源氏物语》在推动“物哀”文学思潮的形成与发展的作用一样,在论述“真实”文学思潮的生成过程时,也不能抹杀紫式部及其《源氏物语》所做出的重大贡献。实际上,紫式部既注意理想的浪漫性,也尊重写实的真实性,而且理想的浪漫是建立在写实的真实基础上,然后调和两者的。她的“物哀”中的“哀”是基于“物”之上的。所以,《源氏物语》是以“物哀”为中心,以接触人生所感的“哀”为主调,但它没有离开人生,没有离开现实的世界。也就是说,“物哀”并非与写实的“真实”文学精神全然无关。相反,“物哀”是以“真实”为根基的。应该说,紫式部在传统的“真实”文学理念的空间,开拓了日本古典写实主义的新天地。

综观日本古代以神皇意识和国家精神为中心的文学以及以个人抒情为根底的文学,都存在“真实”文学思潮,主要表现人性的真实,同时也表现美的体验,即把握人性与美两方面的真实性。这就是日本古代“真实”文学思潮的基本性格特征。这样,“真实”的文学意义,人性是根本,真是为了美,真也是美的一个要素。这种文学精神贯穿于各个时代,成为不易的东西。

日本文学史家久松潜一概括地说:“‘真实’是诚,但从意义上说,它也是真实。真实也有如实之意,它如同至诚一样,也加入道德的思想性质。……真是真实,也是诚。在日本古代道德——神道来说,也可以认为活现在纯粹的感情中的就是道。与所谓无道的地方就有道是一致的,与以古代的神为中心的既是神又是道是一致的,同时与恋爱生活中的纯粹感情也是一致的。所以,这种‘真实’精神成为日本文学发生根源的精神,也成为上代日本文学的精神。”①

如果说《蜉蝣日记》以前,包括《古事记》、《日本书纪》、《万叶集》在内

① 久松潜一著:《上代日本文学研究》,至文堂1928年版,第20—21页。

所表现的“真实”还不能算是自觉的文学意识，那么从清少纳言到紫式部，尤其是紫式部，她们的这种文学意识是非常自觉的。可以说，“真实”是日本文学思潮自觉地开展的最初也是最重要的思潮之一。这一文学思潮支配着日本古代文学，左右那个时代文学的走向。

第七章　浪漫的物哀文学思潮(一)

从“真实”到“哀”的文学理念之出现——记纪时代和万叶时代的“哀”的本质——从“哀”到“物哀”演进的文化背景——紫式部的“物哀”文学观。

“哀”和“物哀”的文学思潮与“真实”的文学思潮，先于其他观念形态的文学思潮而存在。它的形成与发展，经历了一个较长的历史过程，最早作为“真实”文学思想的孪生，深深地渗透和参与古代日本文学思潮的形成与完成。

从“真实”的文学思潮到“物哀”的文学思潮的演变，大致可以划分为三个时期，第一个时期，即奈良时代、平安时代初期。上章已述，在日本固有的神道精神润育下，从《古事记》、《日本书纪》的追求国家、民族和集团的“真实”文学意识中产生“哀”。比如《古事记》、《日本书纪》所记载的神话、歌谣都是对太阳神、自然神的共同感动而产生的“哀”，不是单纯个人的感动，而是带有国家、民族和集团性质的。而且这些感动是源于“真实”的精神，是一种“真实”的感动，具有原始性和率直性。至《万叶集》之后，渐由国家的、民族的、集团的感动过渡到个人的感动，是一种单纯的怜爱的咏叹，赋予了比上代更为明显的文学意识。这一演化，意味着古代文学意识从国家的、集团的“真实”感动摆脱出来，逐渐走向个人的、个我的感情的“真实”的咏叹。这一点，在《万叶集》中后期的歌，尤其是恋歌得到了充分的展现。古代文学也进入从客观叙述到主观抒情的阶段，开始产生抒发个人感情的感伤性。

至纪贯之的《古今和歌集》假名序发现“心”的真实中的“哀”，便形成“哀”的文学理念的雏形。日本古代文学意识，从“真实”走向“哀”。也就是说，“哀”从“真实”分裂出来。第二个时期，即平安时代中期，以紫式部的物语论为中心，包括清少纳言的随笔论和藤原公任的歌论而展开；从“哀”到“物哀”的演进，带来了对文学的积极反省和全面自觉的机运。“物哀”作为当时文学思潮的主流，逐步走向成熟。第三个时期，从镰仓、南北朝、室町而至江户时代，“物哀”逐步走向理论化。本居宣长通过将“物哀”提升，建立了独自的理论体系，“物哀”思想超出文学领域，其适用范围及于一切文化，乃至成为一种思想和行为的规范，覆盖人生的整体。“物哀”也更具普遍意义，成为一种社会文化思潮。

从“真实”到“物哀”的文学理念之出现，是经过古代神话、历史传说、歌谣等口传文学之后，至8世纪有文字记载后诞生历史文学《古事记》、《日本书纪》和最早的总歌集的《万叶集》等作品，首先产生“真实”的文学意识，同时以“真实”为根底，开始萌发“哀”的文学意识，随之开辟了日本最早的固有的“哀”的美范畴。这个“哀”具有深刻的精神性，从精神的源泉而产生艺术的力量，推进作为观念形态的文学思潮的形成。

《古语拾遗》从古代原初歌谣中的阿波礼（あはれ）来考察，认为这个用极其简单的句所形成的歌节“阿波礼”，是由“啊”（あ）和哟（はれ）这两个感动词组合而成的，最初是表现人的感动而发出的声音。从其他古代文献的记载来看，此语的书写方法大概可以分为两类，一类为假名，最有代表性的是写作“阿波礼”，此外还写作“阿波例”、“阿婆例”、“安波礼”、“安者礼”等等；一类是汉字，最有代表性的是写作“�怜”，也使用汉字“哀”、“怜”、“愍”、“悯”、“恤”等，但由于“あはれ”与日语汉字“哀”字同音，也以哀字标出，释义为“一切喜怒哀乐有感于心而发之声”，并赋予它以一种特定的感情内容。

根据日本学者的解说，“哀”的内涵的演变是，从奈良时代起远溯到上代，主要用于可怜、亲爱、有趣等意思，至平安时代也用于情趣的感动，但至镰仓时代分为两种意义，一是勇壮之意，一是悲哀之意。而且至室町时代两者又调和使用，德川时代又分为二义，对义理的胜利者称赞为“勇壮”，反之对失败者同情为“哀”，专用作怜悯之意[1]。

[1] 庄司米藏著：《关于〈源氏物语〉的哀》，载《国语与国文学》第35号；冈崎义惠著：《日本文学思想——作为其基础研究的“哀”的考察》，岩波书店1947年版，第18页。

我们考察"あはれ"的原形，最确切的文献是《古事记》和《日本书纪》。这两部作品所叙述的故事里，多处出现"哀"。这个含有特定感情内容的感叹词，全部用假名"あはれ"书写，其中最早出现"あはれ"的古代歌谣是：

鞘无真刀，哀(あはれ)(崇神纪)

据《日本书纪》解释：传说崇神天皇欲御览珍藏在出云大神宫的神宝，遂下令让人将神宝献上。但是，掌管这一神宝的振根出差不在，其弟入根奉敕直接将神宝献给皇上。振根返回神宫后，获悉此事，对其弟入根心怀不满，于是将其弟的真刀偷换成木刀，骗其弟到止屋渊比武。其弟入根不知真情，使用木刀与其兄振根格斗，斗不过其兄，结果被杀害了。于是后人写道："鞘无真刀，哀！"这里的"哀"字有"呜呼"的意思，很明显地包含哀悼与可怜的因素。但也有解释为赞赏真刀或嘲笑被杀者的。

《记·纪》另一例是：

这一棵松，哀(あはれ)(景行天皇)

两书对此歌的解释，大体相同：传说倭建神来到尾津海滨，将其宝剑放在海角上的一棵松树旁就离去了。他回头路过海角，发现宝剑仍然地留在树旁，没有丢失，便认为这棵松树守护了宝剑，于是深情地赞叹道："这一棵松，哀！"这个"哀"的感叹，表达了对松的亲爱之情。

《记·纪》共载的一首古代歌谣：

我影媛啊，哀(あはれ)(武烈天皇)

传说武烈天皇还是皇太子的时候，在一次歌垣上与乃乐山的鲔臣相争美人影媛。当皇太子知道鲔臣拥有影媛，盛怒之下，举兵攻打乃乐山，将鲔臣杀死。影媛赶到现场，惊惶失措，悲泪盈眶地叹道："我影媛啊，哀！"也有另一种解释，认为是后人对影媛的感叹。也就是说，根据不同解释，这个"哀"含有哀怜自身或哀痛他人之意。

《古事记》的一首古代歌谣是：

我的爱妻，哀(あはれ)

传说木梨的轻太子流放到伊余温泉，其妻轻大郎女难忍思慕之情，便紧

随轻太子之后来到流放地。轻太子百感交集,反复吟唱:“我的爱妻,哀!”而后这对夫妻在流放地双双自尽,以恋爱悲剧而告终。这里哀的感叹,表现了轻太子对决死紧随的妻子热烈的爱、同情、赞赏和哀伤的复杂感情。

《古事记》另载雄略天皇初访若日下部王求婚,赠送珍奇的物事作为聘礼。但天皇要从大和往河内背日而行,于是,若日下部王复奏于天皇道:背着太阳来到这里,背日不祥很是惶恐,还是等我前去供奉吧。于是天皇还宫的时候,走到山坡上站着作歌赠给若日下部王,歌曰:

> 这边日下部的山,
> 与对面平群山的,
> 两山中间的山峡上,
> 站立着繁茂的大叶白祷,
> 上边生着茂密的竹,
> 下边生着繁盛的竹。
> 今不能像茂竹似的紧密地睡,
> 也不能像繁竹似的偎依地睡,
> 但是后来终当好好地睡吧,
> 啊啊,我的相思的妻子!

这里的“哀”表现亲爱和相思之情。以上几例说明,“哀”的现实是以对于对象物怀有朴素而深厚的爱情作为基础的,其特征是:这种爱情的感动所表露出来的上述种种感情因素,用咏叹方式来表达,同时始终是表现主体一方,初期以对对象物表示亲爱之情为主,逐渐带有同情和怜悯的意思。简单地说,就是爱怜之情。所以《日本书纪》中的哀(あはれ)不仅写作可怜,而且也写作“怞怜”,如“其声寥亮而悲之,共起怞怜之情”。这里就含同情的爱的意味。这是“哀”的最初阶段的表现,也是“哀”的美结构的雏形,为其后“物哀”文学思潮的萌动打下了一个楔子。

《万叶集》继承和发展上述“哀”的感叹作用,将“哀”作为独立的感动词使用居多,其爱怜的咏叹和悼念的哀愁都是发自个人感情的。根据《万叶集总索引》记载,万叶歌具体使用“哀”一词的歌共九首,除一首用假名写作“安波礼”外,其余都用汉字训读写作“怞怜”。根据冈崎义惠解释,本来之意是可怜,之所以写作“怞”,加上竖心旁,乃是表现心的情态。可见《万叶集》更明确地将“哀”的内涵延伸,深化爱怜与同情的一种心绪。比如上宫

圣德皇子出游竹原井之时,见龙田山死人悲伤作歌一首,曰:

汝在自家中,
妹子手中抱。
旅途卧草枕,
游子实忄可怜(あはれ)。

这首歌表现了歌人对死者的悲伤,平时他在家中得到妻子的爱抚,一旦离开妻子,卧在草枕上,就顿觉寂寥,顾影自怜,唱出了刹那间的或欢乐、眷恋之感,或悲哀、痛苦之情。

万叶歌中,“哀”的感动对象,不仅限于人,也有自然风物的。比如:

云烟氤氲天,
降雨淅沥夜。
布谷鸟声远,
斯鸟啊忄可怜(あはれ)。

这是歌人写了布谷鸟在云烟和梅雨下飞远,感到布谷鸟实在可爱可怜而发出的“哀”的咏叹。这两首歌从不同层次表现了一种爱怜的感情或情绪,原歌的“あはれ”都没有写作“哀”而直书“忄可怜”,含爱和哀二义,其感动的形态比“哀”的感叹更加深化和多元。这种“哀”更突现其真实的感动,是以“真实”文学精神为根底的。正是从这里产生了日本古代的“哀”的文学精神。

其他作品都有可怜(あはれ)的用例,如奈良时代的《怀风藻》的“然则岁光时物,好事者赏而可怜”。平安时代初期的《凌云集》的“灼灼桃花最可怜”,以及“吁嗟薄命良可怜”,前者可怜(あはれ)的对象是自然风物,其美以快感为主,几乎无同情与悲哀之意。后者可怜(あはれ)的对象是纤丽的美人,以同情和悲哀为主。

上述诸例,可以看出“哀”作为文学潮流的发展轨迹,从单纯感叹的“哀”发展到“物心合一”,以“哀”来表现悲哀与同情爱怜浑成的感动情绪,向感伤性倾斜。“哀”就以可怜的对象的爱情作为主情(主体感情),表现人的真情,这与上代的“真实”文学精神是相通的,主情与真实性又是一致的。同时,它又没入对象之中,进入完全观照的状态。“哀”的主观感情便加大,从情绪性推移到情趣性的感动,这样一来,单用“哀”(あはれ)已经不能完

整地表达日本文学中的这种感动感情、情趣和美学理念。加上有的文献，如《正仓院文书》中的“春雨之哀”（春佐米乃阿波礼）对对象添加“の”的助词，同“哀”连用，预示“物之哀”（“物哀”）的开始出现，可以说从“哀”到平安时代的“物哀”转变，意味着由最初的感动意义进展到特殊的观照意义和情趣意义。

从“哀”到“物哀”是在什么文化背景下完成的呢？

（一）日本文化从“汉风”到“和风化”。平安时代中期，从“哀”到“物哀”的完成，也是日本吸收中国文化经过消化而走向日本化的完成。在此之前，在“汉风运动”长期的全面的影响下，出现大批汉诗文集，几乎占据当时日本文坛的空间，从这一极端的倾向中又一次出现对“汉学”的反弹，掀起以“和魂汉才”为核心思想的“国风”思潮，呼唤日本文学回归古典。菅原道真呼吁“非和魂汉才不能阙其闸奥矣”。纪贯之在《土佐日记》（？—945）承平4年(934)12月27日最初提及“知物哀”，开始含有惜别之情的意思，继而在《后撰和歌集》（第18卷杂4—1271）作歌前写了这样一段话：在某处帘前聚集许多人，听有身份的女子说歌物语，忽然听闻女子的声音：“奇怪啊，好像是知物哀的男子”，在这里已将和魂与知物哀联系起来了。紫式部从正面强调“凡人总须以学问为本，再具备和魂而见用于世，便是强者。”清少纳言讽刺了有了汉才而忘了和魂的汉学者大进生昌：“你这个道也并不高明啊。”这个道，就是指学问之道，当时所说学问自然是指汉文学和儒学。源隆国在《今昔物语》（1109）中也提及“（汉）才虽微妙，但若无一点和魂者，可以说此心幼稚如死也”。凡此种种，说明这是和魂的自觉。也就是说，和魂与汉才相比较，强调了以和魂作为根本，不管学问有多大，如果无和魂的自觉，这个学问也是肤浅的。这个时期，随着这种和魂的自觉，汉风思潮转入和风思潮的轨道。

（二）与此同时，日本文学实现了日本化。日本从5、6世纪就引进汉字，用纯体汉字或异体汉字来传达日本语。但是这样做存在很多困难，尤其是文学作品，不能很好地表达日本的民族思想感情。于是9世纪后期开始创造日本的民族文字，以图逐渐摆脱汉文体的束缚。假名文字的发达，将汉字完全日本化。在文学作品中，和文率占绝对的优势。比如，《源氏物语》和文率占87.1%，汉文率只占8.8%，混合体占4.0%。其他作品的和文率，《竹取物语》占91.7%，《伊势物语》占93.7%，《土佐日记》占94.1%，《蜉蝣日记》占91.1%，《更级日记》占90.8%（根据宫岛达夫编《古典对照语表》统计）。这样大大地增加文学上的日本语的表现手段，克服了长期存在

的文学与语言不协调的矛盾,把文字更直接同日常语言统一起来,使之能更自由、更充分地表达日本人的民族思想感情,更有利于民族美的创造。

概言之,以和魂、和文为根干发展日本文学,便成为形成足以代表日本民族的文学思想和审美意识的“物哀”的重要精神条件和物质基础。

(三)从《古今和歌集》序及藤原俊成、定家的歌论的“心性”问题的提出,到物语文学描写心理之发达,培育由动而生的“哀”的文学理念更大的成长。物语文学产生于10世纪初,它经过两个系统发展起来,一个系统是将口头传诵和历史传说的故事,有意识地加以虚构、润色,提炼成完整的故事,具有浪漫的传奇色彩。物语文学的鼻祖《竹取物语》的问世,是这种虚构物语成立的一个契机。更重要的是,《竹取物语》中对辉夜姬升天的描写就已经表现出“哀”的自然感情。另一个系统是和歌的发达,歌论开始强调歌“托其根于心”,于是以和歌为中心,加上咏歌环境的说明,并对歌人的心理加以渲染,于是便产生像描写歌仙在原业平的《伊势物语》这类歌物语。由于它接近日记文学,带有一定的写实性质,故也称《在原日记》。浪漫的传奇物语和写实的歌物语互相影响、进化,渐次综合化,便诞生了《源氏物语》,宣告日本古代文学完全摆脱汉文学模式,正式确立一种纯粹日本民族的新文学模式。这种独立的小说模式,不仅拥有自己的规模,发展了自己的民族审美主体,而且促进了“哀”演化为“物哀”的文学思潮。

(四)对于“物哀”文学思潮最直接作用的,应该说是藤原道纲母、清少纳言和藤原公任提出的新的文学观。藤原道纲母提出:“从社会上许多古物语的片断来看,世上有许多空言,甚至将他人所没有的身世都写成日记,真是稀奇啊!”对当时的“许多空言”提出了批评,自觉到以“真实”为中心的写实的文学观之必要,所以作者在《蜉蝣日记》中非常重视“真实”,但也并非直接写自然的真实,即并非完全写现实的世界,而是以自己的体验为主,写经验的世界。也就是主要通过精确细致的心理描写来提炼文学的内面的真实性。清少纳言提倡“不管是什么古怪的事情,讨厌的事情,只就想到的来写”,“我这只是凭自己的趣味,将自然想到的感兴随意记录下来。”也就是说,她主张真实的同时,强调了“趣”或“感兴”,即在真实的表现中发展浪漫的“物哀”文学观。但是,她只将“物哀”作为一种理想,并未在创作中加以实践,不过,两者的结合,出现了写实的“真实”和浪漫的“物哀”融合的文学思想倾向。藤原公任的“有心论”如上所述,此处从略。

紫式部在上述社会文化背景下,在上述两种文化思想的接点上确立自己的历史方位,对“物哀”的发展做出了自己的贡献。她在《源氏物语》中,

以“真实”为根底，将“哀”发展为“物哀”，从简单的感叹到复杂的感动过程，从而深化了主体感情，并由理智支配其文学素材，使“物哀”的内容更为丰富和充实，含赞赏、亲爱、共鸣、同情、可怜、悲伤的广泛含义，而且其感动的对象超出人和物，扩大为社会世相，感动具有观照性。紫式部出身家道中落的中层贵族，汉文学造诣颇深。她嫁给一个年长二十余岁的地方官藤原宣孝，婚后不久丈夫去世，过着孤苦的孀居生活。后来应当时的统治者藤原道长之召，入宫当一条彰子皇后的女官，给彰子讲解《日本纪》和白居易的诗作，有机会直接接触宫廷的生活，对宫廷内幕和妇女不幸有了全面的了解，对贵族社会存在不可克服的矛盾和衰落的发展趋向也有较深的感受。这些都为她创作《源氏物语》积累了第一手文学素材，提供了艺术构思的广阔天地和打下了坚实的生活基础。

因此，《源氏物语》以源氏为代表的皇室一派和以弘徽殿女御为代表的外戚一派之间的矛盾和斗争作为背景，描写源氏的爱情生活，但却不是单纯描写爱情，而是通过描写源氏的爱恋、婚姻，来反映一夫多妻制下妇女的命运——欢乐、愉悦、悲伤与哀愁，以及从内面揭示日本贵族社会发展历史的必然趋势。

如果将紫式部的物哀文学观作为外来儒佛文学思潮与本土的神道思潮来考察，那么就可以更明显地看出，它是这两种文学思潮融合的产物，贯穿古典写实主义文学思想的同时，创造了日本式的浪漫的物哀文学精神。

具体地说，紫式部创作《源氏物语》，是采取一种以写实为基础的观照态度，对文学进行反省。这种文学的自觉不仅表现在她的《源氏物语》的思想结构和艺术结构上，而且也反映在她借助作品来议论她的文学观上。其中萤卷更集中地反映了这一点。

首先，紫式部主张文学应写真实，反映种种人情世故。她说：物语中有“详细记录记述着世间的重要事情”。又说：“由于所有物语都写的是世上的情况和人的种种精神状态，读了它，自然能充分懂得世上的一切情况，了解到人的行为和心理现象，我认为人们正是为此才读物语的。”

但是，紫式部所指的文学的真实，并非所见所闻的事实的原本记录，而是强调了文学的虚构中应包括真实，是一种艺术的典型概括。她说：

> 这些虚构故事之中，亦颇真有情味，描写得委婉曲折的地方，仿佛真有其事，所以虽然明知是虚构，看到了却不由你不动心。

物语并非如实地记载一人之事迹,但不论善恶,均为人间的真人真事,观之不足听之不足,但觉此种种情节不能笼闭一人心中,必须传告后世之人,于是执笔写作。因此,欲写一善人时,则专选其人之善事,而突其善的一方;在写恶的一方时,则又选稀世之谈。

紫式部在理论上初步阐明了文学创作上的真实与虚构的辩证关系,并且在《源氏物语》创作中加以实践,艺术地从一个侧面再现了当时贵族社会上层之间围绕权力互相倾轧的现实,主人公源氏一生的命运,正是弘徽殿女御外戚一派和源氏皇室一派之间的较量所决定的。比如源氏是桐壶天皇和更衣(仅次于女御的妃子)所生,深得天皇宠爱。弘徽殿女御忌怕天皇册立源氏为皇太子,先逼死更衣,继而打击源氏及其一派,迫使天皇将源氏降为臣籍。天皇让位给弘徽殿所生的朱雀天皇后,弘徽殿及右大臣一派掌政,源氏便完全失势,他们进而抓住源氏与右大臣之女胧月夜偷情的把柄,迫使源氏离开宫廷,把他流放到须磨和明石。凡此种种都反映了贵族社会的历史的真实。

其次,紫式部承认小说"知世相"的作用,即认识社会的功能。她说过:"若(将物语)一概指斥为空言,则亦不符合事实。"它都是"记录着世间重要事情"。所以尽管她在书中一再表白:"作者女流之辈,不敢侈谈天下大事",而实际上作者是涉及"天下大事"了,只是多采用侧写和暗喻的手法,少有具体深入的描写,但还是清晰地展现了源氏的荣辱沉浮,都与上层贵族的相互争斗这条线索密不可分的。从这个意义上说,紫式部并非全然不关心社会的现实与人生,她对社会和人生具有一定自觉的批评意识。因此,通过《源氏物语》可以认识当时的社会世相和人生的微妙。它不愧是一幅平安时代的历史画卷。正如日本源学家佐藤谦太郎指出的,《源氏物语》不单是写一二个人物的心理,它是描写社会世相,而且历史地分析了属于那个社会政治中的阶级,因此内容涉及多方面,且十分复杂。它的故事是以政权争夺史作为背景,以光源氏的恋爱生活作为焦点而展开的。

再次,紫式部的文学观还深深地渗透着佛学思想。她曾强调:

佛怀慈悲之心而说的教义,也有所谓方便之道。愚昧之人看见两处说法不同,心中便生疑惑。须知《方等经》中,此种方便说教之例甚多。归根结底,同一旨趣。菩提与烦恼的差别,犹如物语的善人与恶人之差别。所以无论何事,从善的方面来说,都不是空洞无益的。

这段话，除了强调称赞文学的功能之外，并且说明紫式部是以"佛教的方便"作为旨趣，让众生感悟深远无边的佛的慈悲。她强调佛教教义的慈悲是善，是菩提，劣机是恶，是烦恼，然而作为文学的感情形象，都是善恶不二，烦恼即菩提。所以她认为物语描写善恶美丑虽有夸张的地方，但并非空言，且以佛心的寂静来揭示人心的真实。简而言之，紫式部的中心思想是菩提即烦恼，所以在她的笔下，《源氏物语》的众多人物陷入苦海进行反省时，都让他们达到"善恶不二"，"菩提即烦恼"。也就是说，善包含了恶，美包含了丑，从恶中发现善美，发现人性的真实。这就是真善美和假丑恶一体化的洗练，是文学的感情形象。在作者看来，菩提是理想的、浪漫的，烦恼是现实的、写实的，物哀就存在于这两者调和之中。应该说，紫式部在佛道中也发现了潜在深沉的哀，这是她在文学上对佛教的主要思考。因此，日本学者重松信弘认为：紫式部"对佛教教义进行思考，加深了哀，（源氏）恐惧自己的罪业，观察人世的无常，思量宿世的命运，出家的念头又加深了引起这些想念的事情所培育的哀"。[①]

因此，紫式部在《源氏物语》全书贯穿了浓厚的无常感和宿命思想，用因果报应和罪意识来联结源氏与桐壶、紫姬，薰君与宇治姬君、浮舟等人物的关系，而他们的厌世，有的企盼来世幸福，有的遁世，有的出家，以修来世，而这种厌世又是与他们的不伦行为有着因果的关系。尽管如此，但其落脚点不是为了宣扬佛教教义，而是为了挖掘佛道中内潜的"哀"的因素。

我们不能不看到一个重要的问题，就是作者所处的时代，受到历史、文化和阶级的局限。她虽然哀叹当时社会的衰落和妇女的不幸，感到"这个污浊可叹的末世""总是越来越坏"。可是，面对现实与人生的问题无法解决，她在矛盾之中，有时只好求助于从佛道中寻找"出家模式"。比如她找不到拯救各类人物，尤其是不幸妇女的命运的办法，就让他们遁入空门；比如源氏纠缠于政治的荣华与失宠、爱恋的愉悦与苦恼，就让无常感的此岸与彼岸的两种对立的世界观在他的一生中拖着长长的尾巴。特别是以源氏知道他的小妾三公子与柏木私通生下薰君为契机，深化源氏的无常感，让源氏深感自己的行为不伦，种下忧伤的种子，不堪承受咒咀的命运，便企图出家修道，但最终还是没有实现，便在第 41 卷以"云隐"命题却无正文这种奇特的表现方法来暗喻源氏的结局。

---

① 重松信弘著：《源氏物语的心理描写》，收入《源氏物语之探求》（第一辑），风间书房 1978 年版，第 63 页。

还有不能忽视的，就是佛教的"心性"问题，即佛教主张"皆心所作"，"心生则种种法生"的心的创造功能，对物哀的文学思潮的形成也起到了促进的作用。

总之，紫式部在《源氏物语》中，一方面将其设计的诸多人物的思想意识，与佛教的因果律、唯心论、厌世观和无常感联结在一起，另一方面又再给予物哀以调和善恶的价值意义，目的并不在于说明其悟道。

在紫式部写实的真实与浪漫的物哀的文学观中，存在着不可克服的世界观的矛盾。

日本学者片冈良一指出："《源氏物语》以理智捕捉平安时代贵族的生活相，一言以蔽之，就是处处充满矛盾和撞击。从这个意义上说，《源氏物语》是平安贵族生活纠葛和矛盾诸相的报告书。""主人公源氏等不堪苦恼的重负，面对人生诸矛盾无法用现实主义来加以理性地解决，就企图屏弃现实，忘掉苦恼，这样就出现了对物哀的追求。在追求物哀的过程中，解消人生的诸矛盾。"①

最后一点，紫式部的文学论是以物哀作为中枢的。物哀是紫式部文学思想的主体，古代文学思潮从哀到物哀的演进，是经紫式部之手完成的。

据日本学者上村菊子、及川富子、大川芳枝的统计，《源氏物语》一书出现的"哀"多达1044次，出现"物哀"13次②，同期与哀、物哀并存的文学理念"おかし"(滑稽，即喜类型)只出现680次，同时代的物语文学的《宇津保物语》(970—999?)乃至镰仓时代的《新古今和歌集》、《平家物语》、《太平记》(1371)等也是以"哀"为主体，"哀"(あはれ)多于"滑稽"(おかし)。关于あはれ和おかし两者出现的比例列表如下：

篇　名	あはれ(悲类型)	おかし(喜类型)
《宇津保物语》	317	200
《新古今和歌集》	65	2
《平家物语》	165	0
《太平记》	250	0

① 片冈良一著：《物哀与和歌精神》，载《片冈良一著作集》，第二卷，中央公论社1986年版，第54—60页。

② 转引自久松潜一著：《日本文学评论史》(总论、歌论篇)，至文堂1986年版，第191—192页。

可见以《源氏物语》为代表的古代日本文学思潮，是以“哀”、“物哀”作为基调的，而且自始至终贯穿了比前代文学作品所表现的“哀”更为广泛、更为复杂和更为深刻的内容。而《源氏物语》这种“哀”的感动，是在“知物哀”的基础上产生的，它要表现的完全是一种对人生世相的喜怒哀乐，以及对女性的同情哀感，尤其是对女性恋爱的不幸和男女不伦之恋更加明显地表达这种“物哀”的感情。也就是说，紫式部在《源氏物语》中凝练了所有艺术技巧，在其塑造的各种不同的人物形象中，对“物哀”作了最出色的表现。可以说，“物哀”表现了人的真实感动，在人性的调和世界中发现美和创造美。

本来的“哀”的倾向，是以悲哀与同情作为主体，形成重层思想结构。紫式部将“哀”推向一个更高的层次，“哀”的文学思想更具深度和力度。为此，紫式部在使用“哀”的同时，也使用“物哀”这个文学概念，以便能完整地表达日本文学中这种“哀”的真实感动、情趣和美学理念。紫式部所使用的“物哀”，实际上是“哀”的一种特殊状态，在许多情况下，“物哀”与“哀”在文学精神上是相通的。之所以在“哀”之上冠以“物”（もの或ものの）这个颇具广泛性的限定词的意义是：加上“物”之后，使感动的对象更为明确。“物”可以是人，可以是自然物，也可以是社会世相和人情世故。总之，是将现实中最受感动的、最让人动心的东西（物）记录下来，即《源氏物语》是在接触“物”即现实的基础上写出来的，而不是凭空虚构出来的。这样，“物”就成为感动的文学素材，创作始终是以“物”为基础的。但是，创作不是单写“物”本身，而是写触“物”的感动之心、感动之情，写感情世界。而且其感动的形态，有悲哀的、感伤的、可怜的，也有怜悯的、同情的、壮美的。也就是说，对“物”引起感动而产生的喜怒哀乐诸相。也可以说，“物”是客观的存在，“哀”是主观的感情，两者调和为一，达到物心合一，哀就得到进一步升华，从而进入更高的阶段。因而，“物哀”的感情既是一种自然淳朴的感情，也是一种经过纯化了的感情。它强调的现实中特别多感动的东西，物哀并非与现实全然无关。

日本学者久松潜一将“物哀”的性质分为感动、调和、优美、情趣和哀感五大类。他认为其中最突出的是哀感。由于有了这五大类的不同性质，就需要有“物”（もの）来限定其内容的性质①。

现以《源氏物语》出现的13个“物哀”为例来说明“物哀”所表现的“哀”的特殊状态。

---

① 久松潜一著：《日本文学评论史》，至文堂1968年版，第87页。

例一,第二回“帚木”卷写道:

主妇职务之中,最重要者乃忠实勤勉,为丈夫作贤内助。如此看来,其人不需过分风雅,不知物哀和无常的感情亦无妨。

主妇“不知物哀和无常的感情亦无妨”,与作者表白女流之辈“不敢奢谈天下大事”的思想是一脉相承的,其所谓不知物哀的“物”,也就含有天下大事包括人情世态、权势倾轧等。触“物”就是触这些事物而生的种种感情。主妇“不知物哀”亦无妨,也表达了作者的妇女观,反映了当时贵族社会男尊女卑的思想。

例二,第十回“航标”卷写道:

在游宴上,众人都很高兴。但源氏心中还是念念不忘明石姬。当地的妓女都围拢上来。那些年轻的公卿,身份虽高但好事,对罕见的事抱有好奇心,对妓女颇感兴趣。可是源氏却觉得“这是怎么回事,催人感兴的,或让人深感物哀的,也要看对方的人品如何啊”!

这里的“物哀”含可爱之意。作者透过源氏的眼睛来观察,妓女看来即使让人觉得可爱,但妓女毕竟是妓女,没有人品,没有真正的感情,只是逢场作戏而已。所以妓女是不能让人“深感物哀”的,因此源氏只觉讨厌,还是念念不忘人品高雅的明石姬。

例三,第十八回“松风”卷写道:

正值秋天季节,心境万端物哀。出发那天拂晓,秋风萧瑟,虫声啁啾,明石姬向海那边望去,只见明石道人比往常的后夜颂经时刻起得还早,一边抽着鼻涕,一边诵经拜佛。

作者对自然表现出极其敏锐的观察力,对季节表现出极其纤细的感受性,尤其是对秋季更是如此,接触秋物就不由产生一种多愁和无常的哀感。这里触秋物,“心境万端物哀”,表现的是多愁多恨之意。既描写明石姬快要离开明石浦,随源氏派来的亲信赴京,别离父亲明石道人之夜的复杂心绪,作者以秋景秋物衬托,更突现明石姬心境之哀怨。

例四,第二十回“槿姬”卷写道:

源氏反过来一想,又觉得此人很可怜(あはれ)。他回忆往事:在这

老婆婆青春时代，宫中争宠竞爱的女御和更衣，现在有的早已亡故，有的零落漂泊，生趣全无了。就中像尼姑藤壶妃那样盛年夭逝，更是意料不到之事。像五公主和源内侍之类的人，残年所余无几，情趣也不足道，却长生在世间，悠然自得地诵经念佛。他不禁感到世事不定，便露出了物哀之情。

这一回作者写源氏正欲从五公主家出门，却遇见走进来一个年纪很大的老婆婆。当他知道这个老婆婆原来就是父皇桐壶相恋过的女人时，便回忆起了上述这段往事。这里的"物哀"显然是指接触人世无常所感而涌现的空寂的情绪，含孤寂、悲戚之意。

例五，第二十四回"蝴蝶"卷写道：

总之，但凡女子不知谨慎，随心所欲，佯装知物哀，有兴趣之事都不放过，势必招来恶果。

这段话是源氏在玉鬘处发现一封情书，便问道："这是谁的信？"玉鬘不能爽快回答，于是源氏把右近叫来，给她讲道理开窍。这是右近的话中的一句。这里的"物哀"指玉鬘佯装懂得情趣之意。

例六，第三十四回"新菜"卷写道：

次日又降雨，天空的景色也令人感到物哀。源氏与紫姬共话往昔，预计未来。

这段描写的背景是：朱雀院将三公主许配给源氏，源氏不知紫姬将何等怀疑于他，心中非常不安，当夜与紫姬一宿无话，立即就寝。次日的情景作了如上的描述后，就写了源氏乘机向紫姬解释说：自己如今风月情怀早已消减，对此等事不复深感兴趣，向紫姬表白自己爱她的心决不改变等等。作者以接触雨空的景色所感"物哀"来联系源氏面对女人的纠葛而产生的冷寂之情。

例七，第三十五回"柏木"卷写道：

源氏叹息一声，又对三公主说："倘使你说现已出家为尼，故欲与我离居，这便是你真心厌弃我，使我觉得可耻可悲。还望你爱怜（あはれ）我。"三公主答道："我闻出家之人，不知物哀，更何况我本来就不知，教我如何回答呢？"

三公主说罢，源氏马上说了一句："但你也有懂得的时候吧!"暗指三公主对柏木私通也应知物哀之情。所以他们所说的"知物哀"，就是指恋爱的情趣。

例八，第三十七回"铃虫"卷写道：

> 拂晓时分的月亮，欲隐入山之时的情趣，真令人感到"物哀"，止不住潸潸泪下。

这段描写的背景是：夕雾向遗孀落叶公主求爱，落叶公主未答应，夕雾说她又不是未经人世的人。落叶公主觉得夕雾隐约挑唆，十分伤心，感到自己真是个世间无类的命苦人，面对晓月，深感自己的命运有如月欲隐入山之时之哀切，表现了既对物，也对人的深切哀愁之情。

例九，第三十九回"法事"卷写道：

> 白鸟千姿，啁啾鸣啭，其音美不亚于笛声，物哀之情于此达到了极致。此时奏出《陵王》舞曲，曲终声调急转，异常繁荣热闹。

作者接着描写紫姬观此情景，自念余命无多，不禁悲从中来，但觉万事都可使她伤心等与之相呼应，"物哀"之情便指紫姬触景而生的哀愁情调。

例十，第四十回"幻"卷写道：

> 因为我从小见惯她(藤壶)那举世赞颂的优美姿色，所以她逝世之时，我比别人更为悲伤。毕竟深知物哀之情，并非由于自身对死者特殊关系而来。

例十一，同上回，接上句写道：

> 如今那个长年相伴之人(指葵姬)，从小由我抚育成长，到了垂老之年，忽然弃我而去，使我痛念自身又不断悼惜死者，悲不堪言。凡人深知物哀，或饶有才能，富于风趣，便能唤起别人多方面的思念，死后使人哀感更深。

上述两处"物哀"的对象均为逝去的亲人，一个是源氏恋慕的母后，一个是源氏的妻子，"知物哀"之情者，就是含有亲爱、悲怜和哀伤之意。

例十二，第五十二回"蜉蝣"卷写道：

> 匂亲王察看他(指薰君)的神色,想道:“此人何等冷酷无情!凡人胸中怀抱哀愁之时,即使其哀愁不是为了死别,听见空中飞鸟的啼鸣也会引起悲伤之情的。我今无端如此伤心哭泣,如果他察知我的心事,也不会不知物哀的吧。”

这是匂亲王的心理活动:如果薰君察知他是为恋浮舟而落泪,不会不感动、不同情的吧。这里的“不会不知物哀”,是指不会不知同情的吧,“物哀”就含同情之意。

例十三,第五十三回“习字”卷写道:

> 他(指中将)说了许多话,却始终得不到答复,便埋怨说:“太过分了,住在这幽静的山村,理应更知物哀才是,可是这样待人,未免太不近人情了!”

很明显,这里的物哀是指风雅的情趣,与其后的赋诗“山乡秋色厉,深夜更凄凉。唯有多丑者,真心知此情”,是浑然相承的。

紫式部为了让人理解“知物哀”,又以“不知物哀”的例子来作对比,比如在桐壶卷源氏之母更衣死后,有这样一段描写:

> 此时皇上听到风啸虫鸣,觉得无不催人感知“物哀”。而弘徽殿女御久不参谒帝居,偏偏在这深夜时分玩赏月色,奏起丝竹管弦来。皇上听了,大为不快,觉得刺耳难闻,目睹皇上今日悲戚之状的殿上人和女官们听到这奏乐之声,也都从旁代抱不平。这弘徽殿女御原是个顽强冷酷之人,全不把皇上之事放在心上,故作此举。

弘徽殿女御对更衣之死以及对皇上的哀伤,理应有所感,却不表同情,反而出于对皇上宠爱更衣的妒忌,无动于衷。有闲心赏月和奏乐,实是不知物哀,不知物哀的人就是无心的人。紫式部在这里对弘徽殿女御作为“不知物哀”的人而加以严厉批评,以让人进一步了解“知物哀”的本质。

从上述例子与《源氏物语》整个题旨联系来看,“物哀”的思想结构是多重层次的,可以分为三个层次。第一个层次是对人的感动,以男女恋情的哀感最为突出。第二个层次是对世相的感动,贯穿在对人情世态、包括“天下大事”的咏叹上。第三个层次是对自然物的感动,尤其是季节带来的无常感,即对自然美的动心。前两者属于现实性的,后者是属于观照性的。但

是,所有“物哀”的感动、“知物哀”的动心,都是带情趣性的感情,是从内心底里将对象作为有价值物而感到悲哀、悯惜、愤懑,或愉悦、亲爱、同情等等纯化了的真实感情,而非感伤的,更非一般动物的自然感情。为了挖掘这三个层次的“物哀”之情和“知物哀”之心,作者前所未有地着力于心理描写,就是挖掘人性的深层的真情,而且取得了巨大的成功。

紫式部的文学论主张写真实,在很大程度上在于挖掘潜藏在上述三个层次的“物哀”的真实性上。所以她不仅写了世相的真实、人物行为的真实,而且更重要的是写了人的心理,挖掘人性的真实。因此她强调艺术的根底是“知物哀”,就是以知人性为根本。用作者的话来说,就是“鉴定人心”。她通过“帚木”卷中源氏和头中将在“雨夜品评”一节中议物语论、艺术论、女性论时,就散漫无章地谈到人性的本质是真实性,在艺术上的要求也就是人的“真实”的感动,即“物哀”。于是“物哀”以“真实”为根底就成为紫式部文学论的内核和文学批评的基准。正因为如此,紫式部在《源氏物语》中所表现的艺术技巧之一,就是从内面解剖式地描写了源氏及其他有关人物的心理和性格。描写人情、人心的哀的真实性,是以“知物哀”的心理作为本意的。比如,她描写源氏与藤壶、柏木与三公主之间私通感情之热烈而纤细,私通后的心理之微妙而复杂,以及朱雀天皇对源氏的关心,而没有责怪他们的行为,宽容了他们二人的罪过,都是以“知物哀”的心理作为基本特征,其表现是非常出色的。但是,我们不能因为这一点而否认“物哀”的三个层次中包含对世相悲哀的共鸣的一面,其“物哀”的表现还带有对平安王朝贵族社会和生活的隐蔽式的批评。正如川端康成在深刻理解“物哀”的基础上所精辟指出的:“倘使宫廷生活像《源氏物语》那样烂熟,那么衰亡是不可避免的。‘烂熟’这个词,就包含着走向衰亡的征兆。”他还说:“《源氏物语》写了藤原氏的灭亡,也写了平氏、北条氏、足利氏、德川氏的灭亡,至少可以说这些(贵族)人物的衰亡,并非同这一故事无缘吧。”从这里更具体地说明,紫式部运用“物哀”的艺术表现手段,还企图达到从内面揭示这个贵族社会的历史走向。总之,“物哀”不仅在文学上开拓了艺术表现的境界,而且使思想和艺术的统一和概括达到更高的高度。

概言之,紫式部的文学论是神佛思想融合的产物,她虽受到佛教思想的影响,但她把佛教思想融入日本本土的思想中。比如佛教讲真实是追求彼岸的真实,来世的真实,即寻求“身外之真”,而紫式部主张的“真实”,是神道所追求的此岸的真实,“自身之真”。可以说,紫式部的文学思想,以佛教思想为表、为客体,写了佛教的许多,但也不是宣扬佛教的教义,只是作为当

时的一种风尚，而且主要的是以本土神道思想为里、为主体。所以“物哀”以神道的“现实本位”精神作为根底，其本质是重古典写实的“真实性”和古典浪漫的“物哀性”，从而更新了上代的文学精神。确切地说，《源氏物语》是一部古典写实的物语，又是一部以古典浪漫为基调的物语。作为文学思潮，是从写实的“真实”文学思潮向浪漫的“物哀”文学思潮展开的。日本学者村田升说：“紫式部受《古事记》、《日本书纪》的民族信仰的影响，同时又受《往生要集》的（佛教净土）影响，全身心地体验，并在《源氏物语》中将它们形象化。《源氏物语》是神佛融合的艺术形象。”①

从文化思想的角度来看，紫式部的物哀论是以低调来处理伦理道德问题的，并且对“物哀”的议论是零星的，没有进一步在理论上作出系统化的努力，故未形成独立的文学论，只是透过物语某些卷（集中在“萤”卷）直率地阐发己见而已。尽管如此，“物哀”的文学精神又确实是通过紫式部来开拓和完成的。紫式部主导的“物哀”思潮支配着平安时代日本古代文学，而且其影响及于这个时代以后一个很长时期的文学观，甚至超出文学观而及艺术观、文化观和人生观。

---

① 村田升著：《源氏物语的佛教美学》，载《源氏物语之探求》（第一辑），第274—275页。

第八章　写实的真实文学思潮(二)

“真实”文学思潮发展过程的种种属性——宗武·真渊的万叶主义歌论——芦庵·景树的古今主义歌论——富士谷御杖的“真言辨”歌论——鬼贯的“真实”俳论——芭蕉全面参与的关系中大发展“真实”俳论

“真实”是日本文学思潮的自觉展开的重要标志。古代前中期的“真实”文学观,主张追求自然真实感动的直接表现,反映感动对象的客体的情绪性的真实。也就是说,追求心的真实,这是具有普遍性的。自纪贯之的《古今和歌集》假名序将“真实”正式作为文学论的重要概念提出来之后,至京极为兼将“真实”作为艺术观照的本质概念来把握,“真实”歌论就不单是作为感动对象的客体的真实,而且是在主观与客观的融合中来捕捉存在的实相。他的“花实论”的“真实”就从“花·词——实·心”的对应关系中脱离出来,强调内容的实情性。从这个意义上说,他开始重视“真实”的内容性。到了古代后期,从根本上说,继承了前期歌论、文学论的传统。不过,随着时代的推移,“真实”的歌论,以观照和表现物的真实为中心,但在表现真实中作为根源的心也就更加深化。“真实”逐渐从情绪化走向内容化,产生了种种不同的属性,特别是产生了政教内容为中心的真实论,这样真实文学思潮就含有若干道德的因素,具有其特殊性。

首先,户田茂睡批判以文辞为主的传统歌学,主张:“以真实的心来咏歌,则其歌真实,可动天地泣鬼神。”他又说:和歌不是游戏之物,若迷于色

兴，就会丧失“真实”。如此，人心无诚，就会倾国乱世。因而和歌是“使君臣一体，治国救民，夫妇和合，调家守道之训诫”。他从神道的立场出发，否定佛教，肯定人的自然情欲的同时，又以儒教的伦理加以制约，将歌论的“真实”与道德理念的“真实”结合，进一步发展了“真实”的政教内容。这一时期，真实文学便具有社会的机能，“真实”也开始理念化。这对具有强烈的传统性的和歌以强烈的冲击，并赋予新的文学性。茂睡企图以神儒思想作为基础来解释“真实”，但在实践上未能如愿，他又在歌论上导入“情”的概念，以为“人心少真实，则背人道也”。也就是说，他的“真实论”含有“真实之道”和“人道”的性格。即强调了人最本能的、最纯粹的感情，从而回归到传统的和歌论。这一“真实”的概念，与他早期提倡的、具有伦理性的“真实”概念就存在着很大的反差。

和歌古学派的“真实”论强调的重点，在于将和歌从政治和道德内容中解放出来。荷田春满在《万叶集》注释中认为“古风之歌，皆唯实，全然无虚”，并且指出“无叙真实的歌，就不能让人体会到是恋题”。继荷田在满之后，荷田在满的《国歌八论》(1742)则从“技巧”出发阐明万叶歌的理论，内容包括歌源、玩歌、择词、避词、正过、官家、古家、准则等八论，主要强调和歌本源于歌谣，其后才逐渐失去歌谣性，而乐于表现美。因此，他着眼于和歌的游戏性、趣味性和技巧性，而否定和歌的社会性和实用意义。他的《国歌八论》核心内容是：

> 所谓歌表现在六艺之类，固然无益天下之政务，亦无助日常之行为。歌不是尊贵之物，而只是风姿幽艳、意深情长、技巧连续之物而已。待歌如观景，若能读一首称心的歌，则不亦乐乎。犹如画家之作画、棋手之下棋时祈盼获胜之心然。

荷田在满的《国歌八论》强调作歌应玩词花的语言，以技巧为中心，反对以“心”为中心，实际上是一种艺术至上主义的主张，完全否定歌的思想性和社会功能性。《国歌八论》发表之后，贺茂真渊写了《国歌八论余言拾遗》、《国歌八论臆说》，对此作了回应。田安宗武写了《国歌八论余言》、《臆说剩言》，从朱子学重“理”的立场出发，进行了反论。歌学界围绕着和歌有关心与词、内容与形式的论争，归根到底，就是围绕着情与理、艺术至上主义与人生主义这个核心问题，进行了古代后期歌论史上，也是古代后期文学史上最大的一场文学论争。而万叶主义和古今主义的自觉，也是主要在《国歌八

论》论争的前后产生的。

从这个方面说,贺茂真渊承传了荷田春满的古学的“真实”思想,他发表了古歌五书,即《国意考》(1765)、《歌意考》(1764)、《语意考》(1769)、《文意考》(1802)、《书意考》(1764),其中《歌意考》认为素朴而纯一的古歌,由于接受了外来儒佛文化思想的影响而逐渐衰微,心词紊乱,滋长了只重技巧的歌风。而古歌原根植于天地自然,自然是永恒的。所以他主张和歌与古道结合,要复归古昔,就应赖古歌而理介古之道。于是,他以“真实”文学思想为基础,提出了“真言论”,说“古风之歌真言也”。他又说:“歌的真言,与后人加上义与理的说法不同”,“即使不义不理,但原原本本地表现出来,也就是真言。若加入义理,就不是真言”。所以,他的结论是:歌在理之上,又不拘于理,歌人咏出人的真实,其所感的实情也不在理。他的“真言论”由此而成立。为此他从国粹主义立场出发,极端排斥儒佛思想,主张和歌的万叶主义。他首先将万叶歌的本质归结为“真实”和“真心”,极力推崇万叶歌人柿本人麻吕的歌所表现的真情,并注意万叶歌之历史性。

但是,贺茂真渊对“真实”的思考,其内容不停留在虚与实的“实”上,而是以“真”作为基础的,以真心作为其价值取向的基轴。他认为“理”是人为建构的,不是自然的,所以“理”是与“心”对立的。因而,他的歌论以真情为中心,他的万叶主义,就是以万叶式的“真情”作为其理论依据的。但他还说过,“凡理乃天下之道理”,“不正,不悲,也不愁,惟有自慰己心,才是古人之心”。也就是说,他主张歌以“情”为主,不直接公开说理,但也并非全然排斥理。在贺茂真渊的“真言”的文学理念中,表现原原本本的真情中,也含有善、正的广义的道德要素。只不过他不是以理性,而是以自然的感动柔和人心,以真实的感情来教化人心罢了。这就是贺茂真渊的“真言论”的基本精神。

这一时期,万叶主义歌论的中心理念“真实”,是重心、重真情。尤其是贺茂真渊更明确地界定在日本人固有的自然的感情生活上。而田安宗武则重朱子学的“理”,从人生主义的立场出发加以反论,主张重心的同时,更强调不能忽视“理”的内容。他说,“正确者应主动适应歌之理”,“考虑时势时,神之治世政正,歌之理繁荣;神之治世政衰,则有违歌之理”。因而他以为即使得技巧,由于其理不正,也是咏不出秀歌来的。而且他通过与贺茂真渊的论争,进一步明确了歌论的真实内容,具有儒教的道德性,同时注意吸收贺茂真渊尊重感性和重视声调的论点,企图以“技巧”调和心与词、内容与形式的矛盾。

可以说,田安宗武主张提高心性,不是表现自然的情和自然的人性,而是要咏出治世之歌,需要具有道德的理想。他的歌论是从素朴的感情世界向反省意识和行为世界展开,最后追求达到两者的调和与统一。

继万叶主义歌论之后,小泽芦庵、香川景树建立了古今主义歌论,他们与真渊、宗武的立场不同,但是在以"真实"作为根本这一点上是共通的。小泽芦庵以《古今和歌集》假名序所说的"徒言歌"(ただことうた)作为歌的理想,提出"徒言歌论"和"同情·新情论",其主要主张是:人的纯粹感情(同情)是存在于各个人的心情(新情)。他解释说,"同情"是指情的普遍性,只要是真情,万人共通,就能打动人心。但若是万人普遍的感情,易落俗套,则不能打动人心,所以要有"新情",即个人刹那间产生的情。这种情,才有个性,才能常新。芦庵的"同情·新情论"从歌学理论上,明晰地解释了情的性质的普遍性与特殊性的关系。他的"徒言歌论"就是在这一理论基础上,达到普遍性与特殊性的统一,以此提高心性,即提高人心的纯真的自然性,准确地表现自然真实的人性。他强调的自然,平平淡淡地咏深心而不仅凭技巧、借譬喻。这里所谓深心是与肤浅心相对而言,原原本本表现肤浅心,也是不能称作秀歌的。从这一根本态度出发,他主张用自己的心来观照,用自己的语言来表现自己的心所感知的东西。他说:"晓谕于人,表现诚,乃语言之大道"。小泽芦庵以"诚"(まこと)作为歌的根底,发展了古代的"真实"的文学精神。

小泽芦庵还进一步强调歌不仅是技巧的表现,而且还是人生的表现,因而是具有理想倾向的。也就是要求艺术与人生、形式与内容的统一。他说:

> 立身出世之事,在作者心中。作者纯专而志深,则今日知昨日之非,明日知今日之误,岁月推移,知先非,归根到底就要修行,见多识广,定能立身出世。

香川景树的"调歌论"则主张"诚实"表现"情"的纯粹性。所谓"情"是以自然风土之理为前提,"大和歌是从风土的灵气和情中发出的自然的调,调则是情的符号,情则是风土的灵气","神理是表现在情上"的,自然的至理,应知妙用神人的感动。所以"歌在调,不在理",所谓"调"就是"诚"的表现。他说"调乃诚情(真情)之声","乃自然地把真心之'真实'表现出来也"。那么,他的真心是什么意思呢?他举例解释:心慎时,用慎调来表现,这就是真心。要隐藏时,就隐藏;要表现时,就表现,这就是真心。若无真

心,“调”就会随之失去。所以,只有真心才能将自己的真意咏出调来。也就是说,他的所谓“调”是不能由主观来规定的,歌皆在真心,无真心就不能成调,也就不能成歌。因此,香川景树作为这种真心表现的“调”,是由毫无虚饰的感动而自然产生的。他在《新学异见》中强调在和歌中“调”的重要性,“调根于天地,贯于古今,普及四海,而统异类”。他这样写道:

> 由诚实构成的歌,终成天地之调,犹如空中的风吹拂物而发出之声。作为拂中之物,无不得其调。触物及事而感动,即发出调。感与调之间,发自间不容发的一片真心,便成秀歌。此种发自自然的调,毫无人为用心之事,反而精巧,反而犹如有修饰,达到其奇无比。如此,天地之内再无他物比此诚之真精、此诚之美矣。

按照香川景树的说法,只要以诚实、真情发出嗟叹之声,一切语言都成为雅调,也都成为秀歌。在创作实践上,他则以《古今和歌集》作为理想的歌集,追求和歌的纯粹性与音乐性的统一。香川景树的弟子内山真弓在《歌学提要》总论里对景树的和歌新论的“调歌论”,定义为“歌也可以说是一种嗟叹之声,这种声调自然流露出真情,但叙述诚实时,不论用任何语言都是能知其风雅。从这个意义上说,歌是语言的‘精致’”。他在各论中作了详细的解说,大致可以归纳为以下几点:(一)歌之雅俗在于音调,而不在于词。(二)歌之精粗、强弱,皆靠其人之诚实度,只要不作伪、虚伪,必然相应地呈现出歌的精粗、强弱。因此可不讲究趣向,但求即实景,直率地叙实情。(三)歌之歌味儿不是歌,因此实感与调之间实无容纳毫发的余地。惟有用如今所用的通俗的日常语言,直率地将己之所思歌咏出来。(四)歌仅是调,不是辩白。从这里可以看出,景树的“调歌论”内容丰富多样,但其重点定在诚实的自然表现的调上,最终还是归入“真实”文学之潮流。

用一句话来说,香川景树的诚实论、真情论是将感动作为和歌的本质。他在《古今和歌集正义》就用了感动这个词,说:“咏即感动天地,和乐神人。”

富士谷御杖的《北边髓脑》、《真言辨》等歌论则以神道思想为理论指导,提出“歌道是助神道之道,乃为壮欲为之心也”。他以此对歌道作出独特的解释,认为歌道重要的是,首先观察人心,驱动情意。这是以人的欲望作为基础,规定了歌的所谓“偏心”、“一向心”、“真心”。他说,人的心有所思,如实地将所思的偏心,作为“为”(わざ)表现出来,势必有违时宜。故应依

神道来慰偏心。神道教人通透偏心,不违时宜。歌道教人慰抚难以慰藉的一向心,以成全时宜。一向心的郁情,依靠倒语使歌形象化,并作为灵留在其中,存在于人体内的郁情消散,这样就达到真心之境,也就能成全时宜。

根据富士谷御杖的说法,他的"偏心"是以自我为本位,明知是"非",心也难以抑制,而且有时还把"非"误以为是,心偏一方。"一向心"是理性压制偏心时,所思非但抑制不住,反而受到猛烈抵触,且郁情原原本本地表露出来。将"偏心"、"一向心"付诸言行,就会带来恶果。而能够慰抚"偏心"的是神道。能够慰抚难以抑制所思之道的是歌道。所以他主张用神道的"畏爱之道"来消解"偏心",用歌道来充实"一向心",由此产生"真心",就有了使人感动的必然性。

他的上述三种"心"都是以人的意欲为主,表现人的行为的。他在《北边髓脑》中将人的行为归结为心与"为"的关系。"为"分为四种属性。一是空为,是游戏之为,而不是意欲的行为。二是私为,是根据偏心、一向心,以自我为本位,是反理性的。三是公为,根据理而行的行为,有强制性的一面。四是真为,是以真心表现而产生的行为。他似乎否定、至少是不赞同前三"为",认为这样的歌不能让人感动。

他进一步解释歌是"真言",能成全时宜,因此歌的语言与日常语言不同,"真言"的本义就是另一种独自的语言,即倒语。"倒语"一词出自《日本书纪》的"言灵倒语",即不直言于表,用在言外作为言灵让其活生生地表现出来。也就是说,不表露在语言表面,而使所思隐蔽地表现,这就是"真言"的表现。

由此观之,他的"真言"(まこと)歌论与真渊、景树的"真实"(まこと)歌论,以及鬼贯、芭蕉的"诚"(まこと)俳论强调心的真实、心的诚是不同的。它的着重点是言中的真物,即有"真言"歌才能达到"真心",就一定能让人感动。于是他将まこと叫做"真言"。从这里不难看出富士谷御杖的歌论是从人的本源精神出发,舍去人的个性,一般化地分析人的心理变化的流程。这给日本文学论留下一个值得探讨的问题。

冈崎义惠从日本式的(或东方式的)立场来总结贺茂真渊、香川景树、富士谷御杖的歌论本质时写道:"以感动作为歌的本质,在日本也是成为日本文艺论的基轴而流贯下来的思想。可以说,尤其和歌以感动为中心是得到认同的。"①

---

① 冈崎义惠著:《艺术论的探求》,弘文堂1941年版,第111页。

在俳论方面,贞门、谈林的俳论受老庄思想影响,重视教化的寓意。冈西惟中的寓言论开始追求作为纯粹文艺的意义,尝试从庶民教化的功利性摆脱出来。从上岛鬼贯到松尾芭蕉摄取这一精神,在诚的自觉的基础上,探寻俳谐的本质,将"真实"文学思潮向前大大地推进了一步。

上岛鬼贯怀疑贞门、谈林俳谐的"狂句作意",认为其句皆词巧、姿饰、心浅。于是试图从新的视点来思考"真实"文学论的生命,认定作句若只讲词姿,心浅,诚(まこと)就少。惟有不拘泥于词姿,深心,才是上乘。悟到俳谐惟有立足于诚,用心修行,心才深,俳谐之道才深。于是他在《独言》、《俳谐七车》序中,提倡俳句的新风,将俳谐的本质放在诚的自觉上,精辟地提出了俳论史上具有划时代意义的"诚之外无俳谐"的著名主张。他这样写道:

> 昔日,俳谐都追求词巧姿多,以为处世之术;或只顾种种修饰,而心浅。秀句无巧词,也无饰姿,然让人读来流畅,且心深。……更深奥的,从延宝九年,更深入骨髓,物皆不违心,经五年,至贞享二年春,诚之外无俳谐。如斯修饰的品目,如斯一句的技巧,也皆成空言矣。

上岛鬼贯运用禅学"本来无一物"的哲理思想,来阐释他的上述观点。他在《俳谐惠能录》序中说:"本来无一物。是我俳道之眼也。"又说:"一旦恍然,俳道开眼,始识得曾溪大师无一物之旨。"也就是说,俳人要悟到诚,就要达到无物无我之境,达到这种内在开悟的最高境界,即有了深心,才能作出秀句来。他还借《枕草子》中的花鸟风月论来叙说,比如芒草独立于长有各种的花草丛中,不故作态,不故乖巧,对无心人则隐其风姿,对有心人则显其风情,来形象地表现他的"真实"的文学精神本源于禅的道理。

他在《俳谐七车》序中指出:所谓摆脱走入俳道之初心才能达到上乘,而摆脱上乘才能成为名人。所谓上乘,就是作的句有趣。所谓名人,就是听不到有趣的声音,但却闻到深层有香味,再往更深层就无色、无香,到达此境者,即为名人也。

很明显,鬼贯主张俳谐的诚是源于禅的"无"或曰虚无思想,但这不是西方式的虚无主义,而完全是东方式的"无中万般有"的思考方式。也就是极致地净化人心,使人的感情绝对纯粹化,在更高的层次上归于人的自然性。

从这个意义上说,上岛鬼贯的"真实论"要求简洁技巧性和去掉旧俳谐的肤浅性,通过率直的感受性,来发现自己所要把握对象的真姿(形象)。他列举了婴儿吃奶时的"天真"的"真实"意味来说明:"婴儿边吃奶,边向着花

微笑或边用手指着月亮,这是天性的'真实'之所在"。有一回,一禅僧问鬼贯:"真实"的姿是什么? 鬼贯吟句答曰:"庭前一片山茶花,白花花地绽开了。"鬼贯的这一句的意思是说,看见山茶花是白的,不要附加任何修饰和技巧,原原本本地表现出来就是。若非如此,则不足以言"真实"。也就是说,将感情移入所要把握的对象,其真姿就极其自然地映现在心眼里。这样,它就有着永恒不变的生命,这才是"真实"艺术论的本质。即超越虚实,舍弃自我,通过天性的"思无邪"来表现没有人为的"真实",这样才能创造出"诚"的俳谐。这里就是用禅的思考方式来把握现实的真实。正如美国学者唐纳德・金指出:鬼贯"只看见山茶花,原原本本表现出来,作为艺术还不够成熟,但作者是要努力把握对象的神髓的。必须承认封闭在一片山茶花里的无限宇宙,并必须表现它,也就是说,必须直观宇宙的真实"①。

上岛鬼贯俳论的另一个重要论点,就是"新古论"。他从"诚"的立场出发,主张作句超越新与古。他以为,随着时间的推移,新句也会成古句,立足于"诚"时,就无新古之别。在永远不会变古、也不会成新的句中,就有真正的秀句。所以他反对只求新,而主张以永远不变的"诚"作为作句的理想。要达到"诚"就要有深心。但是,他强调超越新古,强调深心并非排除姿词,只不过更重视心罢了。

上岛鬼贯的"诚"("真实")的俳论极意是"真情","真实"既意味是写实主义的,原原本本描写自然与人生,但又不仅限于此,而是在更高的层面调和生活与艺术,追求俳谐内涵的更大的深刻性。这样,鬼贯的"诚之外无俳谐"的精神核心,在于"诚"之美的真实或艺术的真实。这样便开拓走向新的俳谐的可能性。芭蕉把这种可能性变为现实,并促使"真实论"有了更大的发展。

松尾芭蕉的俳论是通过对传统文学思想的自觉和本人严格的艺术实践建立起来的。他的俳谐思想,反映在《虚栗》跋(1683)、《幻住庵记》(1688)以及《笈小文》(1688)上。芭蕉的文学思想是非常丰富的,其内容主要由三部分构成,一是"风雅之诚",这是芭蕉俳论的开眼,主张"诚"即"真实"是以"顺应造化,回归造化"的精神作为基础,顺应造化的精神则是深深契入老庄哲学的宇宙观、自然观和人生观而萌生的。也可以说,是老庄思想与禅的修行精神融合而形成的。二是"风雅之寂",这是芭蕉伺俳论的完成,强调风雅与禅寂相通,富有孤寂与闲寂的意味。三是"不易流行",即不易难以立根

---

① 唐纳德・金著:《日本文学史》(近世篇上),中央公论社 1976 年版,第 109 页。

基，不知流行难以立新风。三者是融会贯通，不可分割的。而且三者其本为一，都是建立在“诚”即“真实”文学思想上的。因此，三者之中，“风雅之诚”是基础，是根本。它不仅将自古以来的“真实”提高到一般艺术的真实性，而且使这一时期的文学，包括俳谐获得更高更深刻的艺术性，大大地丰富了“真实”文学思想的内容，形成当时日本文学、俳谐的全新理念，成为一个时代的文学新趋向。革新俳谐便成为时代思潮的中心。

一般来说，日本古代文学论的两支根干，其中“物哀”重感情性，“真实”重观照性。而芭蕉俳论的出发点则既重感动，又重观照。他在《猿衰》跋中认为“任心感物写兴”，也就是说，任心感物——包括自然的风物和人的真实——才能诱发出感动之情，其感动与观照是相连的，首先自觉到“物”的重大意义。所以，他超越贞门、谈林俳谐的观念性，强调对物实感，以及实际的体验。芭蕉在创作上身体力行，他的感动的句，都有观照的因素。比如他的俳句“近江弟子同怜惜，我也无奈春归去”，就是他亲临近江，准确地把握住自然环境，以及与弟子在共同的艺术生活中的“风雅之诚”，如实反映了近江自然环境和师徒情谊的真实面貌。从这首俳句里，可以看到芭蕉十分注重实景实感，同时又尊重传统歌论的真情，并且在两者的结合上，创造出芭蕉独特的俳风来。应该说，芭蕉强调的写实的真实，并不是满足自然的真实，而是努力把所感的真实，用真诚的心灵抒发出来，升华为艺术的真实。在这种情况下，可以将芭蕉的“风雅之诚”的诚作为俳谐的理念，理解为艺术的真实性。

更难能可贵的是，松尾芭蕉出身贫寒，亲自目睹当时武家政权和町人金权的统治，不满金权逐渐代替政权而横行于世，于是他主动诀别政权和金权，甘于忍受在最底层生活的困苦，逐步确立自我的主体性，以确保精神的独立与自由。同时，也确立俳谐的主体性，一反谈林派那种肯定享乐主义的现实意识，把目光投在庶民的酸苦生活上。他的“真实”文学观就带上某种批判的意味。他的一系列新风俳句就是以以上的残酷现实作为背景建构的。比如，他接触庶民生活的真实，把自己亲自体验的、感受的现实，写了贫穷渔家的清苦、可怜歌女的悲境、要猴汉的苦楚、路人的饥寒、贫僧的苦况等等。

他的纪行文《野曝纪行》开首的俳句“阵阵寒风渗人心，荒原何处曝此身”，就是他亲自体验到现实的悲惨而写下这首反映真实的俳句，显示了其写实的真实论的重要艺术实践。这是完全异于此前古典式的谐谑性的俳句，从而成为“蕉风”的开眼与确立。

他的俳谐中有《富家食肌肉，丈夫吃菜根，我贫》一句，吟道：

清晨冬雪彻骨寒，
独自啃食鲑鱼干。

又《悲声》一句曰：

猿啸哀鸣弃儿啼，
萧瑟秋风添凄厉。

前句句题“丈夫吃菜根”出自《菜根谭》，芭蕉以富家食肉，贫家吃菜根来对比，而自己在寒冷的早晨，也只能独自啃鲑鱼干，既写出了他人，也道出了自己的贫苦境况。后句是芭蕉在秋风萧瑟的旅途中，听闻弃儿的悲惨啼哭，联想起唐诗的“猿啼三声泪沾裳”句，两相对照，发出“哪个更惨凄”的沁人肺腑的哀叹，活生生地映现人间惨苦与悲凉的真实情景。可以说，芭蕉的“风雅之诚”是对人生的深刻思考的结晶，同时贯彻了写实的真实文学思想。

芭蕉“真实论”反对旧俳谐修饰性的技巧，并非完全排除技巧，只不过主张要尊重“诚”，就必须超越单纯的技巧，而运用最适合表现“诚”的技巧。芭蕉所说的技巧，第一是用敏锐、细致、缜密而正确的批评眼光来深刻表现所要表现的对象；第二是技巧不能损伤表现对象的原本性，即要表现所表现的对象的原本性。第三是要警惕落入雕刻推敲的不自然的窠臼。可以说，芭蕉主张的技巧是以“批评眼”作为其核心，与生活态度紧密相连。技巧应该起到深化生活的作用，而生活又成为深化技巧的原动力。可以认为芭蕉主张的技巧，是与生活态度不可分割的。无论内容还是技巧，即艺术整体上，第一义是“诚”（真实），“诚”是起着重大的作用的。从这个意义上说，芭蕉将本质的自然与人生的真实观照，与表现技巧上的影响内面化和深化，逐渐形成芭蕉俳论。正如其弟子土芳在《三册子》（1702）所说的：“自俳谐开始以来，代代惟顾游戏逗言，先贤们终未察知诚。期间难波出了梅翁，崇尚自由奔放，其名声虽大，其作句却属中下，他惟以词见长而徒具虚名。然亡师芭蕉出此道三十余年，俳谐初知实。师之俳谐辈用旧名，然非昔日之俳谐。诚之俳谐也。自古诗歌名人多。皆出自诚，不断探求诚。我师于无诚处具备诚，成为永世之先贤。”

的确，从俳谐发展史来看，松尾芭蕉以前的俳谐，实际上缺乏作为文艺本质的东西。自芭蕉起，俳谐始具备“诚”的思想，将俳谐提高到艺术的层

次。从这个意义上说,俳论是经芭蕉的手完成了历史的任务。但芭蕉没有亲手撰写俳论专著,他的有关俳论只是片言只语散见于讨论句、俳文或书简里。换句话说,芭蕉俳论的展开,不是芭蕉个人独自的东西,而是通过其弟子服部土芳、向井去来、榎本其角、森川许六等人著书论说而承传下来的。去来的《去来抄》(1702—1704),尤其是土芳的《三册子》最为优秀。

《去来抄》以"故实"和"修行"作为根底,《三册子》以"风雅之诚"和"不易流行"作为根本,体系化地整理了芭蕉俳论,比较忠实地表述了芭蕉有关论点。《三册子》分三册,封面分白、红、黑三色,故分别称为《白册子》、《红册子》和《黑册子》(实称《忘水册》),统称为《三册子》。《白册子》首先叙述俳谐的历史,接着基于芭蕉的教诲,论说蕉风俳谐的标准定式。《红册子》从理论上详细阐述芭蕉俳谐的神髓,及其修炼态度和方法,并列举芭蕉的具体作品加以说明,其核心是以"风雅之诚"为根底的"不易流行"。《黑册子》没有特别的结构,内容非常庞杂,近似未加整理的备忘录。

服部土芳在《三册子》继承芭蕉以"诚"为中心的俳论,充分肯定芭蕉建立新的俳风的历史作用。他说道:"谓常责悟风雅之诚,必变为今所为之俳谐。常居风雅者,既思心之色物成而句之姿定,则取物自然而无因。"并且举例说明,"师之词有松之事习于松,竹之事习于竹,亦谓离私意也"。也就是说,要咏松竹之风雅,就必须去私意,将自己的感情移入对象物中,使物我合一,其情则诚,其情诚就获得真实。否则,物我为二,其情就不诚。这个诚所指的,比起物的真实来,更重视作为精神净化的艺术真实。

以上所述,可以用久松潜一如下的一段话来作回顾性的概括:"'まこと'是诚,但从意义上说,也就是真实。所谓真实,有原原本本的意思。不过,与至诚一样,也加入了道德的理想的性质。……真,也是真实,也是至诚。这也是日本古代的道德。即在神道来说,可以活现于自然的纯粹感情中之道,这与所谓无道之处有道是同一的。……与以古代的神为中心的神道是一致的。同时,与恋爱生活上的纯粹感情的境地也是一致的。这种'真实'的精神,成为日本文学发生的根源的精神,同时也成为日本古代文学的精神。"他又说:"作为日本文学的本质,人们常常提到'真实'。近世人鬼贯说,俳谐就是诚。芭蕉也说,俳谐是风雅之诚。他们都尊重'真实'。在日本文学来说,'真实'被认为是根本。不过,用一句话来说,'真实'的意思可以

说是情理的融合，或者可以说是真善美成为一体。”①

本章有关松尾芭蕉的俳论，仅从“真实”文学思潮的角度，来重点探讨其“风雅之诚”的本质，以及其在日本古代文学思潮史上的重大历史作用。芭蕉在禅学思想和老庄思想的导向下，其他“风雅之寂”、“不易流行”两个构成部分在全面参与的关系中，深化了“风雅之诚”，“诚”的内涵获得更大的延伸，这将在另章论述。同期，“真实”文学思潮除了受到禅学思想的渗润之外，还受到儒学思想和道德的影响，产生了劝善惩恶论，也将另章叙述。

综观古代真实文学思潮的生成，首先主要是感情作用，其次是理性认识，同时是以“情”与“理”相互冲突与并存的模式，或“情”与“理”相互交替、结合的模式向前演进的。可以说，古代文学思潮发展的过程，也就是批判继承本土文化思想、传统文学思想和吸收外来文化、文学思想，并使两者融合达到日本化的发展过程。只不过古代后期的歌论、俳论的“真实”论表现得最集中、最尖锐、最突出，并且作为文学问题意识提出来罢了。而且这时期的歌论、俳论对“真实”（まこと）的思考，是如何捕捉人性的本质，以及如何表现人性的问题。从这个意义上说，“真实”与“物哀”两种思潮作为古代文学的主潮，不仅显示了古代文学思潮的完成，而且“真实”文学思潮成为“物哀”、“幽玄”、“闲寂”诸文学思潮的基底，推进了一个时代文学的发展。从古代文学意识的自觉，到作为观念形态文学思潮的产生，基本上是在这样一道带有规律性的发展轨迹上运行的。

---

① 转引自折口信夫、久松潜一、片冈良一主编：《日本文学的审美理念》，河出书房 1951 年版，第 20 页。

第九章　浪漫的物哀文学思潮(二)

从比较研究中看《源氏物语》受容儒佛的差异性——物哀与佛心性说的宗教联系——本居宣长将物哀理论化的命运之必然——物哀文学思潮的特征

中日两国古代文学意识都受到儒佛道文学思想的渗透,但由于两国的风土、政治经济条件、宗教文化形态各异,尤其是各自以自己的本土文化思想为根基加以汲取和消化,其影响必然带来不同的结果。从《源氏物语》和《红楼梦》的比较研究中,就不难发现两者在汲取儒佛文学思想方面的差异性,从而显示出日本古代文学意识和审美意识的民族物质。

如上章所述,《源氏物语》是依照本国传统文学思想和审美的价值取向,吸收儒佛文学思想而达到交融的最好的典范。作者紫式部总结性地说过,"凡人总须以学问为本,再具备和魂而见用于世,便是强者"。这说明紫式部的重视吸收外来文化思想和文学思想的同时,注意继承传统,促进自己在文学上对和魂的自觉。《红楼梦》的形成历程则是以本国文化传统儒学与外来的佛教文化交融的结果。这是《源氏物语》和《红楼梦》的文学思想的一个共同的重要现象,也是直接构成这两部名著的美学思想的基本特征。因此在这两部作品中的儒佛的异同及其关系中,也可以发现其各自的文学思想和民族审美观念的差异性。

《源氏物语》被称为日本的《红楼梦》。实际上,《源氏物语》是世界上最早的一部长篇巨著,它诞生于11世纪初,即日本平安王朝中期,是藤原氏掌

政的贵族社会的全盛时期。表面上看当时一派太平盛世，实际上宫廷和上层贵族充满着极其复杂而尖锐的矛盾。同时中下层贵族势力迅速抬头，庄园百姓群起反抗，整个贵族社会危机四伏。《红楼梦》问世于 18 世纪中后期，即清王朝中期所谓乾隆盛世时，但统治阶级内部，即皇室与某些贵族官僚之间，贵族官僚的各集团与派系之间的争斗也是非常激烈的。另一方面，农民和下层市民反抗封建压迫和专制统治的斗争风起云涌，促使封建阶级开始走向衰亡。

《源氏物语》的诞生比《红楼梦》早 7 个多世纪，我们进行两者的比较，既要寻求其异中的同，也要注意其同中的异，而且后者更重要。因为只有这样才能比较出各自鲜明的民族特性。两书之所以存在可比性，是因为：第一，如上述时代背景有类似之处，即整个王朝——无论是平安时代藤原盛世，还是清时代乾隆盛世——都存在不可克服的内在矛盾，已经到了盛极而衰的转折点。作者们根据各自丰富的生活体验，敏锐地捕捉到这一社会发展的趋向，从而比较深刻反映了各自时代的基本特征。同时他们又从不同视角艺术地表现了贵族社会妇女在爱情和生活上的相同的悲惨命运。它们堪称为各自王朝的历史画卷，世界古代文学的双璧。

第二，它们都受到儒佛文学思想的影响，《红楼梦》还受到道文学思想的影响。但在汲取儒佛道文学思想时又根植于各自民族的文化土壤上，形成自己民族的文学价值判断和审美价值取向的基准。也就是说，它们有相同的一面，更重要的是存在相异的一面。本章将超越儒佛教义的影响范畴，重点探讨在文学观念上和实践上，比如文学观念的形态、主观意识的创造和文学形象的塑造等的异同问题。

儒学思想对《源氏物语》和《红楼梦》的影响，首先表现于文学观念在重“真实”的异同上。《红楼梦》重实际、重言志，它追求的真实是超越平凡生活的、更高远的精神境界。它的主题思想贯穿了反封建主义的初步的民主主义思想，即通过贾宝玉和林黛玉两人追求爱情和婚姻自由的这条主线，来反映男女主人公反抗旧礼教的性格，挖掘他们作为叛逆者失败的社会和文化的原因，同时也通过贾宝玉的鄙视功名利禄和富贵荣华，不遵守贾府的礼法作为衬托。很明显，曹雪芹在书中塑造的这两个人物具有反叛儒教伦理道德的性格，对人生抱着一种积极的态度。也就是说，曹雪芹主张的是非善恶是以尊儒或反儒的伦理道德作为标准的。他无疑是站在反儒的立场上的。但是，他反对了儒教伦理道德的教义，却摆脱不了儒教文化观念的影响，比如他笔下的贾宝玉就顺随了千百年来的社会风习形成的惰性和惯力，

对于儒教的态度是不坚定的,他不为孝悌之义或中举当官而读儒书,但对它们也从不冒犯。他同情苦难的妇女,但当王夫人反对,他又屈从儒家的孝道。他反对科举,但不反儒,甚至用儒学去反对科举。更有甚者,他有尊主思想,认为“文死谏”、“武死谏”之臣都是“沽名钓誉”,“并不知君臣大义”,而且说:“朝廷是受命于天,若非圣人,那天也断断不把这万几重任交代。”这也就是承认儒家忠孝仁义之理等等。他在思想上和行动上都具有双重性,所以他的叛逆性格也是很复杂的。黛玉更是不止一次地说过“圣人说,‘诲人不倦’”。她是崇敬圣人之言的。这说明曹雪芹对儒家的文化传统和思维方式又抱有遵从的思想感情。总之,儒学对《红楼梦》文学观念的影响,主要表现在言志上,突出了作品反叛封建主义的主题思想。换句话说,它强调文学的外部联系,文学与现实的联系。这一切都说明《红楼梦》里的儒学观念既对立又统一,相反相成,形成其思想的双重结构。

《源氏物语》的重真实、重主情,根植于固有神道的“真实”,是一种平凡生活的自然和朴素的真实,它没有也不要求达到高远的精神境界,这是日本本土文化淡薄伦理的思想,对儒教思想改造的结果。所以《源氏物语》中源氏并不具有《红楼梦》中贾宝玉那种叛逆性格,甚至可以说,源氏完全不具有任何思想性格,纯粹是追求感情上的真实。所以紫式部没有以伦理道德的善恶来审视,有时她虽然也写了源氏对不伦的罪咎进行良心的苛责,但这种苛责的伦理意义是很宽容的,她主要是以“知物哀”来作为判断善与恶的基准。

概而言之,《红楼梦》观察现实时,是对其进行道德判断,并以此区别善恶的。《源氏物语》则不是以伦理道德作判断,即并没有将伦理道德作为教化,儒学的观念在书中很少反映。从审美的角度来说,如果说《红楼梦》主要从伦理出发,强调善美统一,以善为主的审美基准,那么《源氏物语》则从主情性出发,强调丑美调和,以真为主的审美基准。这是符合两者各自民族的审美心理要求的。然而,在两位作者的笔下,贾宝玉和源氏都是一个“好色”胜于重德的人,曹雪芹的目的在于塑造一个具有叛逆封建道德性格的人,而紫式部则遵循民族的“好色”审美传统,塑造一个“知物哀”的中性人物。与此相关,两位作者都写了妇女遭遇问题,从中揭示了各自社会存在的问题,并表达了对妇女苦难命运的同情态度。

《红楼梦》和《源氏物语》都是通过妇女问题反映各自王朝历史命运的必然,其艺术表现手法也是近似的。比如,两书都没有正面直接描述当时的“朝政”,主要突现男女情爱纠葛,但却运用侧写手法,把政治矛盾和争斗的

"真事"隐晦曲折地表现出来,含有深邃的意义。不同的是,《红楼梦》是透过封建贵族叛逆者的抗争行为,而《源氏物语》则通过贵族生活的"烂熟",隐喻贵族社会的衰亡是不可避免的,以此从内面揭示贵族社会的必然命运。所以说,"《源氏物语》也是藤原斜阳贵族的物语"①。川端康成在《日本文学之美》一文谈论《源氏物语》时引用了《平家物语》中的"盛者必衰是道理"的一段开场白精辟地分析道:"《源氏物语》灭亡了藤原,灭亡了平家,灭亡了足利,灭亡了德川。听起来这句话相当粗暴,但并非全无根据。倘使宫廷生活像《源氏物语》那样烂熟,那么衰亡是不可避免的。'烂熟'这个词,就包含着走向衰亡的征兆,《源氏物语》极端烂熟,倾向于衰颓。从某种意义上说,一种文化发展到登峰造极,就势必从巅峰跌落下来。不,不止地上登,似乎是继续上登,其实已经开始走下坡路,事态就是在这种危险的时候发生的。综观古今东西方,几乎所有艺术的最高名作,都是在这种危险时期出现的。这是艺术的宿命,也是文化的宿命。"②《源氏物语》是这样,《红楼梦》不也是如此吗!

日本文化史家家永三郎从文化史的广角这样评论道:"《源氏物语》不是一本只把日常的平庸琐事连篇累牍地写下来的肤浅的写实小说,而是用深刻反思历史世界的手术刀,解剖伟大世界观在文艺上的表现,这是不能否定的。"③

这两部古典巨著还深受佛道文化观念的浸润,以佛道为其思想背景,无常、出家、因果等思想成为小说主人公世界观的重要组成部分,并深深地影响着人物性格的发展。同时也接受佛道思维方式的影响,包括素材的选择、情节的构思和人物的塑造。具体地说,主要影响表现在以下三个方面:

(一) 无常与出家。

对于《红楼梦》和《源氏物语》中众多人物的出家问题暂且不说,以贾宝玉和源氏来说,他们在爱情生活上或在爱情与政治生活上遭到了挫折,摆脱不了人间的苦恼,深感世间无常,于是就企图通过出家、苦行、悟道、说法、入灭示寂,以消灭烦恼,追求永生的菩提。尽管如此,他们的出家或欲图遁入空门,并非他们经过修炼有了佛性,只不过是有意无意顺从了当时的社会风

---

① 村田升著:《〈源氏物语〉的佛教美学》,《〈源氏物语〉之探求》第1辑,风间书房1988年版,第25—280页。

② 川端康成著:《日本文学之美》,《川端康成全集》第28卷,新潮社1982年版,第423—424页。

③ 家永三郎著:《日本文化史》,岩波书店1970年版,第92页。

俗。毋宁说,他们的行为更具有强烈的人性。《红楼梦》的主旨是:谈论人情的真实,贾宝玉是由于爱情被封建势力毁灭之后才出家的,实际上是对禁欲主义的抗拒。《源氏物语》的题旨是:谈论人性的真实,完全尊重人的主体感情,源氏的自然感情受到打击之后,才欲图出家遁世的。实际上是对主情主义的赞颂。两者在这一设计上都颇有异曲同工之妙。但是,书中这两个人物的性格特征不同,导致他们出家的行为模式也不尽相同。贾宝玉和源氏虽然都是在尘世生活和遁世理想之间徘徊,但贾宝玉的出家是立足于来世,而源氏是立足于现世的,他的企图遁世完全是停留在观念上。这样就决定他们的最终行动结果迥异。

《红楼梦》以贾宝玉出家为结束,他在灵魂归宿问题上是相信佛道的,他的"随风化了"、"化灰化烟"的思想,接近了佛门思想。他对林黛玉坦诚:"你死了,我做和尚。"当林黛玉写下著名的《葬花词》:"一年三百六十日,风刀霜剑严相逼"后,"焚稿断痴情","魂归离恨天",他就实践了对林黛玉的誓言,祭黛玉之后,将几部向来得意的佛道的书,如《参同契》、《五灯会元》等搬出来说道:"如今才明白过来,这些书都算不得什么。我还要一火焚之,方为干净",之后他口中吟道:"内典语中无佛性,金丹法外有仙丹。"于是便重游幻境,解悟因果,赴考失踪,最后他在雪影里,光头赤足披大红毡斗篷,随僧道飘然而去了。

曹雪芹这样处理,目的在于说明贾宝玉在现实面前最终没有也不可能找到出路,只能以遁世来表示自己与现世决绝。这是与佛教以现世一切都是虚幻不实,而追求彼岸、来世的"真实"思想相契合的。当然,贾宝玉悟佛是有限度的。悟佛要断绝七情六欲,而贾宝玉悟佛始终离不开"情",即他没有接受佛教的寡欲思想,否则他不会"悟禅亦由情",还大胆地对林黛玉说过"睡里梦里也忘不了你"。

《源氏物语》的源氏则是另一种结局。源氏的出家思想早已有之,父皇桐壶驾崩后,他遇到了苦难,就开始流露出家的念头,接着他与继母后藤壶私通后,藤壶却又坚决拒绝他的求爱,以及他流放须磨之际,就围绕无常感而产生了此岸与彼岸的对立思想,发生他之小妻三公主与柏木私通事件之后,源氏联系到自己曾与继母后藤壶私通事件,深感"人世无常",而且他的无常感与日俱增,反复念叨"勤修佛法"。这表明源氏的出家愿望总是在失意的时候涌现。但他有出家愿望的同时,又有阻挠他实现这种愿望的羁绊。最明显的例子是他的爱妻紫上病重,恳求他与她一起出家,源氏却担心两人出家后,夫妻离居异地,实甚难舍,如果如此,则道心惑乱,终未应允。在紫

上来说，尽管她赞仰佛道，愿望出家，但在源氏的爱情支配着她的生活的情况下，她选择了与佛道相对立的爱情世界，最终未能如愿出家，在源氏的爱情拥抱中死去。源氏更觉人生于世，实甚无聊，痛感人世的苦厄，慨叹身不随心，又一次欲削发为僧。随着年龄的增长，他的无常感更趋成熟。但知无常并非就悟道，他还是留恋现世，留恋现实的荣华。所以他经常想念“下决心出家”，撒手遁入空门。可是转念想到他身边的家室，想到自己的“年华鼎盛，官位尊荣”，又自觉“真是道心不坚”，甚至想到要“待皇太子长大成人，确保储位”，他才“可以安心修道”，所以他终不能抛弃浮世，毅然出家。总之，在爱欲、荣华与佛道的猛烈撞击中，他对出家踌躇不决。紫式部为了与全书的主题思想相呼应，写到源氏从须磨复出，官至太政大臣，独揽朝纲，享尽荣华时，让他痛切地感到“盛者必衰”的无常之理，于是她这样描写道：

> 源氏流放须磨、明石归京后，升至内大臣，深感当朝在全盛之世，由于他的遭遇，还是痛感人世之无常。他思虑：等到冷泉天皇年事稍长之后，自己定当撒手遁入空门。他想：试看古人前例，凡年华鼎盛，官位尊荣，出人头地之人，大都不能长享富贵，我在当代尊荣已属过分，全靠中间惨遭灾祸，沦落多时，故得长生至今。今后倘再留恋高位，难保寿命不永，倒不如入寺掩关，勤修佛法，既可为后世增福，又可使今生消灾延寿。

这些例子说明源氏虽曾产生过出家思想，但在他内心培植起来的无常观和出家意志，是出于爱情的纠葛，乃至暗示还有政治纠纷原因，还有延寿治病的原因，并非出于纯粹的佛悟和纯粹追求菩提。这样就大大地妨碍了源氏的道心。紫式部最后只用暗示的手法写到源氏“遁世之期，渐渐迫近”，就以“云隐”为题名而无本文，暗示源氏之死了。源氏是否在行动上实践了出家，没有下文。在这里可以理解源氏出家也无妨。不过，事实上紫式部笔下的源氏最终并没有出家，也不可能出家，因为源氏的无常观是与现世荣华富贵等“现实场”紧密联系的。他的出家问题存在不可克服的矛盾。如果他要追求彼岸和来世的世界，那么他就必须彻底否定此岸与现世的世界，但源氏从来没有否定此岸与现世。具体地说，他的无常感虽曾使他担心过来世的事，但他却留恋爱欲与荣华，没有力量走到否定现世的一步。可以说，源氏的出家意志是基于现世的想念，不同于贾宝玉基于来世的谛念，这就决定他未能够决然地抛弃现世的爱欲和一切荣华富贵。由此可见，源氏的现世

欲念与来世的谛念是矛盾的。这是由于他对现世爱的迷恋和对荣华的依恋,他内心的苦恼和不安与现世的愉悦和满足交错,构成源氏的生的态势。因此源氏决心出家的意图,并非根据纯粹佛道心来安排,出家只不过是他所表达的一种意志而已。应该说,源氏的精神更多的是受到神道现实本位和光明信仰的支配,崇拜神道的此岸思想,即不断绝烦恼,净化烦恼,烦恼即菩提。当然,佛教哲理的烦恼与菩提也是同一目的的,"凡圣一如,善恶不二",这是如来出世的本意。这一点,紫式部在萤卷中有明确的论述:"菩提与烦恼的差别,犹如小说中的善人与恶人的差别,所以无论何事,从善的方面来说,都是空洞无益的吧。"这是紫式部塑造源氏这个人物的理论基础。在她的笔下,源氏是竭力调和现实的烦恼和理想的菩提,而追求"净土十乐","圣众来迎乐",这就成为源氏的人格圈。此时期,日本化了的佛教来世思想不是很完整的,它也和神道一样,强调神和佛都是现世和幽界的存在者,负责镇护国家和人民,与现实和政治牵连在一起,最后走向"神佛一体"的道路。紫式部正是受到神道和这种日本化了的佛道现世主义的影响,把现世生活放在第一位。她塑造的源氏及有关人物追求或执著现实的生活,包括爱情与荣华,而不太憧憬死后世界。还有一例,朱雀天皇经历此番人生,年老多病,终于决心皈依佛法,削发为僧,但他内心还是充满着矛盾。他赋诗赠紫上曰:"欲出红尘心未绝,入山道上有魔障。"紫上答诗曰:"尚有尘缘难断绝,莫离人世入空门。"从这赠答歌中可以看出他们在尘世生活与遁世理想之间的彷徨,在儒佛和神道之间出入,这明显地说明他们迷恋于现世,对红尘心性未绝。

(二)宿命、因果和救济。

佛教的宿命思想是基于三世因果的教义,即前世的因缘和现世、来世的果报。佛教对于性爱是实行绝对禁欲主义的,它认为男女情爱是前世的"罪孽"造成现世的果报。曹雪芹和紫式部虽然都是把主人公的爱情命运归结为生前命定,宣扬了因果报应和宿命思想,但是佛教理念在《红楼梦》中占了很大的位置,而《源氏物语》则以神道思想为主体,在作为人的"救济"方面是与佛道相通的。但它不像佛教那样舍弃人的情欲而成为超人的理念的东西,相反它的第一义是确立人的性格,即尊重人的自然情欲,对男女情事是肯定的、同情的,乃至赞赏的。这样确保了这两部小说的主题性格,虽然都是在宿命、因果和救济中寻求主题,但表现在贾宝玉和源氏的爱情问题上,以及表现在平安王朝和清王朝整个贵族社会及其文化上是存在相异性的。

众所周知,《红楼梦》是以梦开始又以梦终结,象征人生如梦幻,展开贾

府内的缠绵爱情和荣华生活，最后走向衰败的故事。结局一切皆空，而且在第五回“贾宝玉神游太虚境”就作了这样预示。比如警幻仙演《红楼梦》十二曲中的所谓“喜荣华正好，恨无常又到。眼睁睁，把万事全抛。”所谓“终究是云散高唐，水涸湘江。这是尘寰中消长数应当，何必枉悲伤？”所谓“叹芳魂艳魄，一载荡悠悠。”“这的是，昨贫今富人劳碌，春荣秋谢花折磨。似这般，生关死劫谁能躲？”还有所谓“生前心已碎，死后性空灵”，“一场欢喜忽悲辛。叹人世，终难定！”以及“宿孽总因情！”等等，都充分表露了曹雪芹对贾宝玉、林黛玉命运的理解，以及预示他们宿命的归结。这种宿命的观点最集中表现在最后一曲《飞鸟方投林》里：“为官的家业凋零，富贵的金银散尽。有恩的死里逃生，无情的分明报应。欠命的命已还，欠泪的泪已尽。冤冤相报实非轻。分离聚合皆前定。欲知命短问前生，老来富贵也真侥幸。看破的遁入空门，痴迷的枉送了性命。好似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净。”它不仅艺术地概括了故事的走向和人物的境界，而且最鲜明地表现了作家赋予主人公们的悲观的宿命性格，以及充满了“一切皆空”的思想。这种虚无、悲观和宿命的思想，与佛道的“空无观”有着直接的联系。曹雪芹以此为引子，使宝玉和黛玉、宝钗的爱情冲突始终贯彻了“金玉良缘”的天命论或宿命观。而且伴随着他们三角关系的悲剧性格的发展，这一佛道思想就更浓重地交织在现实矛盾表现出来。

《源氏物语》在这一点上更加突出，比如源氏营造的二条院、六条院的景象与贾府十分相似，但它更突现了源氏面对此衰败结局所表现的宿命与无常。源氏从 18 岁听了僧都讲述人世无常之理，以及来世果报之事，就开始为此而忧愁苦恼，何况来世，不知受何等残酷果报。于是就欲模仿僧都入山修道，然而一见紫上的面影，历历在心，恋恋不忘，又不为来世恶报所困扰。所以在须磨卷，27 岁的源氏流放之前，对其岳父左大臣说：“无论如此或如彼，尽是前世果报。推究其源，不外咎由自取。”对紫上说：“我今生虽未犯过，但前世必有恶业，故而有此报应。”他老来孤寂无聊，总结自己的一生，在“幻卷”中感叹佛赋予他的命运，是要他“感悟人生无常，世途多苦之理”。柏木也是如此，他与源氏之小妾三公主私通事件暴露以后，深感自己的罪孽是前世报应，现世受到惩罚。于是他欲出家奉佛，为后世修福，但他却又仍然迷恋三公主，赠诗曰：“身经火化烟长在，必被情迷爱永存。”因此紫式部在书中前四十一回，以源氏、藤壶私通事件，以及作为因果报应的柏木、三公主私通事件为纵轴，主要描写源氏的恋爱与荣华生活，与神道的现世观密切相连，他的宿命不限于男女的宿缘，还意味着与社会地位的荣辱相关。后十三

回作为果报,以匂亲王、浮舟的私通事件为横轴而展开,向佛教倾斜,对现世的价值产生动摇,甚至厌离现世。这些有关事件的产生,都由源氏前世孽障在现世受到了意外的惩罚。源氏在前世果报面前,不仅乞求死后救济以减轻或消除一些孽障,同时更强调宿命,从本质上并不认为这是现世的"罪孽",所以他又企盼神明判是非,在现世取得个公道。比如,源氏认为自己被流放须磨是莫须有的罪名;左大臣也认为源氏蒙受"不白之冤"。所以源氏从未做过深刻的反省。为此,紫式部引进佛教,首先是祈愿佛对现世的冥助,即祈祷消除现世的不安,谋求现世生活的安稳,其次才是宣扬佛教的罪孽和宿世等理念。这正反映了源氏的性格,与其出家的意志基于现世的想念是相呼应的。所以他将现世寄托于神道,在流放途中,对神膜拜,向神告别时吟道:"身离浊世浮名在,一任神明判是非。"因此紫式部所写的源氏虽然常常因恐惧于报应而苦恼,但为了爱情和荣华,却不计较付出的代价,其苦恼相与荣华相是相即不离的,是苦恼即荣华,有苦必有乐的因果关系。他的宿命是放在现世的果,并非在于前世的因。总之,它是与现世的心相连的,其独自的个性是企求现世的救济。贾宝玉的宿命则不同,贾宝玉对权势与荣华已经失去兴趣,入道精神比较彻底,其宿命的佛教思想是彻底的。两者相比,源氏的一生是从苦闷→反省→更大的苦闷的不断循环,不断扩大和深化,然后才引进果报的道理。事实上,源氏不是遁世者,而是一个追求现世的善恶交织的人物,而这种性格在贾宝玉身上则很难找到。

(三)心性。

佛道文化观念在文学上影响最大的莫过于心性学说,即运用于文学就是心理理论。换句话说,佛道的心性学说对文学的发展有着独特的贡献,对文学创作发挥着主观创造性的作用。

按佛道学说的解释,心性与三境,即物境、情境、意境相连。物境者,触物于心用思而得以形似;情境者,用思而漂得其情;意境者,思之于心而得其真,曹雪芹和紫式部正是立足于本国文化传统,有所选择、有所侧重地将佛道的心性学说运用于《红楼梦》和《源氏物语》。它们在物与心、情与心、意与心之中,以心为主。其共同点是:(1)都强调"心生而言立",发挥了文学的主观性的创造;(2)"以心而求情","以心而求意",言心与言情意结合,抒发内心的体验,以及喜怒哀乐的感情。用一句话来说,这两部作品之写出了真事物和真感情,都是与心性紧密相连的。但是,不能不看到另一端的性质,即它们又处在完全不同的心位。

《红楼梦》的贾宝玉、林黛玉的爱情关系也好,贾宝玉为了得道也好,是

完全靠内心体验去感觉,即完全凭直觉的内在体验,这是一种意会的心理经验。从贾宝玉和林黛玉二人“论心”、二玉的心事到二玉倾心诉腑,都是通过心识,即心心相通来抒发彼此含蓄而丰富的感情,促使他们两人的感情从内含到外露,从隐蔽到公开,不断得到深化,达到了以心求境、心与境统一的新高度。由于他们的爱情是从心识中得到升华,也就表现得更加真挚、炽烈和深沉。但他们同时受到儒学理性主义的影响,在贯彻心性说时,又让心包含了理。心不仅停留在表现感情和内在性上,而且自始至终反映了反对封建主义和外在性的内容,使心与理浑然一体,达到心即理的程度。

《源氏物语》更多的是重心重情,却几乎无视理的作用,趋求于主情主义和非理性主义。可以说完全重心,在以心为本原的基础上,将心与情统一起来。具体地说,紫式部在叙事叙情中带着浓重的心性气息,以愧疚意识为切入点,在人物的人生短暂的无常感的基础上,让人物的感情染上悲哀的色彩。比如她描写的源氏在众多女性的情爱中,追求心的表现自由,以心传心,达到内心悲的感悟,产生出一种自然的悲,即基于神道自然本性的日本式感情的原型——物哀。这一物哀的文学思想和美学理念,正是紫式部在佛教的心性说和神道的自然本位说的结合点上创造出来的。它对于日本古代文学理论和美学理论是一个有意义的重大发展。

这一物哀文学精神具有丰富的内容,以及加深了艺术表现的技巧,成为日本古代文学的基本特征之一。这是《源氏物语》之所以具有日本特质而异于《红楼梦》的根本原因。中日古代文学意识在这点上显示出最明显的差异性。

在这里,不妨将紫式部的物哀文学观放在儒佛文学思想和神道思想的交汇点上来考察。紫式部创作《源氏物语》,是采取以神道的“真实”为基础的观照态度,对文学进行反省。同时还深深地渗透佛学思想,以佛教的“方便”作为旨趣,感悟佛的慈悲心,并以此佛心的寂静来揭示人心的真实。所以《源氏物语》的人物陷入苦海进行反省时,都是达到“善恶不二”,“菩提即烦恼”。在紫式部看来,物哀就存在两者的调和中。应该说,紫式部在佛道中发现了心性及其潜在深沉的哀,这就是她在文学上对佛道思想的主要思考。

《源氏物语》以物哀作为中枢,作为美的感动的主潮。它的表现比前代作品所表现的哀具有更为深刻的内容,哀的美的感动是在“知物哀”的基础上产生的,表达了对人生世相的喜怒哀乐的感情,以及对妇女的同情哀感。可以说,紫式部在塑造源氏及其有关的妇女形象时,凝练了所有艺术技巧,

对物哀作了最出色的表现。她的物哀表现了人的真实感动,在人性的调和世界中发现美和创造美。

如上章所述,紫式部的哀,是以悲哀与同情作为主体的。她在使用"哀"的同时,也使用"物哀",使感动的对象更为明确,以便能完整、纯正而精确地表达日本文学中哀的真实感动。这个"物"是感动的文学素材,创作始终是以"物"为基础,写触物的感动之心、感动之情。其物哀的感动形态有悲哀的、感伤的、可怜的,也有怜悯的、同情的、壮美的,也就是喜怒哀乐诸相。但是,它是把哀和物哀定在中正的刻度位置上,以调和的形式表现出来的。从《源氏物语》的哀和物哀的结构来看,大致可以分为三个层次。第一个层次是对人的感动,以男女恋情的哀感最为突出。第二个层次是对世相的感动,贯穿在对人情世态包括作者所说的"天下大事"的咏叹上。第三个层次是对自然的感动,尤其是季节带来的无常感,即对自然美的动心。紫式部为挖掘这三个层次的物哀之心,竭力统制感情和理性,志在调和艺术与理想之隔。比如写源氏与藤壶事件在艺术上前所未有地着力于心理描写,以发现人的深层的感情和人性自然的真实,因此她强调艺术的根底就是知物哀,这是以知人性为根本的。用作者的话来说,物哀就是"鉴定人心",就是艺术上要求人的真实的感动,人性本质的真实性。根据本居宣长解释,物哀是人的一种自然感情,同时又是一种唯美的感动,超越了是非善恶。源氏之知物哀即是如此。

可以说,物哀是神道和佛道融合的产物,因为一方面,它汲取了佛道的心性说,调动了佛道的"皆心所作","心生则种种法生"的心的创造功能,佛教悲观的宿命伴随着悲哀的情绪,进一步深化了物哀;另一方面,它是以神道的"现实本位"和"自然真实"作为根底,追求现世的"自身之真"。这似乎是矛盾的。其实这正是这部小说的独特的命运。物哀的本质,以佛道思想为表,为客体;以本土神道思想为里,为主体。实际上,《源氏物语》是古典写实的"真实性"和古典浪漫的"物哀性"的结合达到完美的境地。

从《红楼梦》和《源氏物语》的异同的比较中,似乎可以这样认为:(一)物哀是在儒教与神道的对立中,经过长期历史的洗练,彼此逐渐融合,形成独自的审美观念,又逐渐形成浪漫的物哀文学思潮。(二)它接受外来儒佛文学思想的影响,只是作为一种补充,成为促进物哀发展的诸因素之一,深深地根植在日本民族的文化土壤上,这是有其自身的传统的。《源氏物语》正是以浪漫的"物哀"与写实的"真实"汇流的产物。它以鲜明的特色而立于世界文学之林,闪烁出日本民族文学传统的灿烂光辉。

《源氏物语》问世以后，学界长期不间断地展开源学研究，基本上是从对象物的价值范畴出发，以儒佛思想为批评基准，以及以这两者与文学美学的基准相克与调和而展开的。比如，平安时代末期的《金镜》(1170)从佛教禁欲主义出发，批评《源氏物语》写了好色，作者紫式部“应下地狱”。安藤为章的《紫家七论》(1703)则从儒家的立场出发，运用劝善惩恶的思想，对藤壶事件等不伦行为进行道德性的批判。正彻的《正彻物语》(1430)开始从美学的角度，指出《源氏物语》“达到心词幽玄之境”。

到了近世，契冲突破了各种教戒说，在《源注拾遗》(1766)中，反对以儒佛的道德价值观来评论《源氏物语》，强调“本朝以神道为本”，并且试图在神道精神探求的基础上建立以日本文学自律为主体的批评基准。本居宣长接触契冲的学说后，十分倾倒，反拨儒佛，推崇神道，乃至提倡“和歌者不可不学神学也。神学者不可不学歌书也”，以为神道与文学的关系，神道是第一义。他的学说贯穿两种基本的思想和两种基本的立场，即神道思想和物哀思想，即文学的立场和宗教的立场。并在这个思想指导下，致力于探寻和歌以及日本古典文学精神的本源和特质，完全摆脱了前人用佛教的解说和儒教的道德为批评尺度的羁绊，从本土神道思想和日本文学的自律性出发，以“物哀”的美学为中心，建立了“源学”批评的新体系。他们认为《源氏物语》既不是好色的书，也不是教戒书，而是文艺书，是写“哀”的书，从而将“物哀”的思潮推进烂熟的第三个时期。有关契冲和本居宣长的古典主义倾向，另章论述，这里主要叙述宣长的“物哀论”。

本居宣长出身町人世家，本人自青少年时期专心歌道，学习儒学汉籍。但他却推崇神道，尊重古道，非难“汉风运动”，批评《日本书纪》用“汉风”来观察事物，而称赞《古事记》不加入“汉风”的作风。所以他坚持以固有神道思想为指导思想，对和歌、物语进行研究。总之，本居宣长在这种日本式的思考中挖掘存在于它们之中的“哀”和“物哀”的因素，提出了“知物哀”的学说。

久松潜一在谈到宣长的“物哀论”与神道的关系时指出：本居宣长的“物哀论”是从文学出发，最终进入了宗教之道。他说：“宣长所说的‘物哀’或神道，都是主情主义的。只是，‘物哀’成为经过洗练的技巧化了的感情形式，而神道则只是强烈的纯一的朴素感情。由此看来，宣长所把握的文学或宗教都归于感情。而且这种感情生活、纯一无垢的感情生活，就被认为是古代生活本身。就是说，朴素的上古的情绪生活，与洗练了的中古的情绪生活就成为宣长所憧憬的东西。宣长试图这样认识，他的这种态度成为：其一是

神道,另一物哀论。”①

日本古代艺术论,尤其是歌论中受到中国艺术论、诗论的影响。就中国文艺论自《诗经》序以来强调诗发于“感动”来说,比如《礼记》的《乐记篇》中的“使其曲直繁瘠,廉肉节奏,足以感人之善心而已”;《后汉书》中的“辞气愿款,有足感动人者”;杜诗中的“人生相感动”等影响了日本文艺论的确立与进程。首先《万叶集》的歌虽然没有直接出现“感动”这个词,但屡次出现“感受”、“感悦”、“感伤”、“感情”、“感绪”,乃至“感恸”等词。作为最早具有歌论性质和文学意识的《古今和歌集》真名序,直接用了“动天地,感鬼神”。假名序则用了“动天地,哀鬼神”,在这里汉文用了“感”,和文用了“哀”,都是动人心之意,“感”含有喜怒哀乐,而“哀”之感动重心放在“哀”上。从哀到物哀的进程,使哀感与艳美结合,含有喜怒哀乐种种情绪,成为一种哀与其他因素结合的新的美形态。

本居宣长在《排芦小船》(1752—1757)中,使用“物哀”一词,而且是在眉注出现,指出“一切歌道都是以风雅为种,以知物哀为第一”。在《安波礼(あはれ)辩・紫文译解》一文中,通过《古事记》的用例,考证了“哀(あはれ)”的语义之后指出:“一切和歌都是出自知物哀。《伊势物语》、《源氏物语》都是写物哀的,都是为了让人知物哀的。”这是本居宣长的“知物哀”论的萌芽。

之后,本居宣长对和歌、物语中的“物哀”文学精神进行了长期的研究,从理论上系统地论述了“物哀”文学精神的本质,提出了“知物哀”的学说。

本居宣长的“知物哀”学说的主要论点,大致可以归纳为以下五点:

(一) 强调“知物哀”在文学上的独立价值,把握住文学独立于道德之外的本质。他认为文学的本意是传达人情的真实,以感动人心,让人产生共鸣。因此,文学不是表现一般日常生活,而必须是切实地表现出受到感动的深层感情。因而必须运用由强调和修辞所造成的表现效果,这就是“知物哀”。因此他写道:

> (文学)本意是为了让读者深有所感。所谓有所感,俗话就是心中聚有所悟,对所见所闻感到有趣、可笑、可喜、可怕、稀奇、可憎、可厌、可哀而动心的,都是有所感。那么对于事物,善的就是善的,恶的就是恶

① 久松潜一著:《上代日本文学研究》,至文堂1928年版,第429页。

的，悲的就感到悲，哀的就感到哀，懂得体味这些事物，就叫做知物哀，叫做知物之心，叫做知事之心。

由此可以说，本居宣长的“知物哀”论，首先是对人情的真实的肯定。但这种肯定是从复古神道精神出发的，是与“天地自然之道”和“人欲即天欲”的神道“真实”的伦理结合的。所以他主张“知物哀”就是通达人情，应该将世间一切善恶，将眼见耳闻，身体所触，心中所感的万般的事，最感动的事，无论是喜怒哀乐，无论是善恶美丑都统统写出来，让人深深理解它。这种知事之心、知物之心就是“知物哀”，也就是文学的本质。以“知物哀”来体现文学的独立价值。

（二）主张“知物哀”是以尊重人性中情的因素、人情的真实性为根本的，文学应该如实地传达人之心的真实，以顺乎不顺乎人情的真实作为善恶的基准。他写道：

所谓顺乎人情，并不是自己爱怎样想就怎样做，而只是如实地把人情记述下来，让读者了解人之情（こころ），让人知物哀。那么，看见这种人情世态，并顺从之，也就是知物哀。因此看到人之哀而感到哀，听到人之喜而感到喜，也就是顺乎人情，也就是知物哀。物语中人情与行为的善恶是什么呢？一般地说，是知物哀。以有人情，顺乎世态人情者为善，以不知物哀、寡情，不顺乎世态人情者为恶。……人心受感动的事物中有善恶邪正之分，但其中违反人情的事就不应该感动。

在本居宣长看来，“知物哀”就是有人情，以顺乎世间的人情为善。相反，不知物哀，就是没有人情，以不顺乎世间的人情为恶。这种人即使看到别人悲伤，听到别人忧愁，也会无动于衷，这样的人就是恶。所以他主张和歌、物语要露骨地表现人心底里的真实的东西，一无遗漏地把人性、人情细腻之处写出来，即不区别其善恶、邪正、贤愚，只要认为是最“真实”的情就要详细地写出来。

（三）主张恋爱是最能表现出人情的“真实”，物哀在恋爱上是最深邃的。“知物哀”就是知恋爱之情。他指出：

在深深发挥人情这点上，没有什么能胜过恋爱（好色）的东西了。……因此，要让读者知物哀，如果不写恋爱的事，就难以表现出人情之深邃、细腻，就按捺不住物哀的深深的心情和捕捉这种心情的细腻的意

> 思。所以,和歌、物语都非常细腻地记述正在恋爱的人的种种心绪表现之情趣。

本居宣长根据这一观点来评论《源氏物语》,认为紫式部的创作意图是为了让人“知物哀”,描写深邃的物哀,即把恋爱(好色)的物哀极其深刻之处写出来。所以她不写源氏的老衰和老死,不写其不伦行为的恶的一面,只写好色的源氏的荣华富贵,直至子孙世代也如此,只论其善的一面。本居宣长据此说明在物语中,只要“知物哀”就是善,道德上的善恶可以暂且放在一边。他以荷花出污泥而不染为例,说明源氏犹如从污泥中生长出来的荷花,在世间美丽地绽开,并吐露出芬芳,至于它下面的污泥就不怎么讲了。所以他认为对源氏的行为就只提出深邃的情味,即“知物哀”就够了。

(四)赋予“哀”的种种感动体验以更为广泛更为深刻的内容。

本居宣长总结了《源氏物语》所描写的千余个“哀”和“物哀”的含义,认为这个“哀”不限于悲哀一种感情,“哀”是多种形态构成的,“哀”的感动有时是悲,有时是怒,有时是喜,有时是乐,有时是爱,有时是恨等种种心绪。所以他将这种“哀”的感动称作“物哀”,懂得人的种种喜怒哀乐的感情,并深受其感动的,就称作“知物哀”。也就是动心而“知物哀”。他写道:

> 《源氏物语》写出了世上所有的善事恶事、稀奇的事、高兴的事、有趣的事,写出了各式各样的人生世相。……这是为了通达人情,知物哀而写的。作者对世上存在的、见闻过的事物,在心灵上引起深深的感动,不能不把它表现出来,所以就通过虚构人物、事件,让作品中的人物去想、去说,以此表现作者观照的事物。

按照本居宣长的定义,“哀”已经不是悲哀的同义语,而是含一切令人动心的感情或情绪,包括喜怒哀乐诸相。可以说,这种解释是一种超越理想的纯粹精神性的美的感情,是一种感觉式的,靠直觉、靠心性来感觉,而不是凭理智、理性来判断的。

(五)批判儒佛之道的功利目的,将文学同伦理道德区别开来,否认文学的社会功能,部分地承认其认识价值。

首先,他在“物哀”上发现人性的真实与儒教的道德是不一致的。“物哀”是以情为主,有利于人情的确立,而儒教以理为主,妨碍人性的成长,从而他反对儒教道学,树立“知物哀”的主情,即重视主体感情。

其次,他反对儒佛教诫,认为它们将人情的真实当作可耻的东西掩盖起

来，是一种伪善的作为，压抑了人性的发展。于是他提出文学上的善恶与儒佛之道所主张的善恶不同，以“知物哀”的理念来代替道德上的善恶观。他说：

> 儒佛教诫之道，多有违背人情、严厉惩戒的东西，把按人情行事看作是恶，而把努力压抑人情看作是善。物语不是这样的教诫书，与儒佛所说的善恶无关，物语的善恶只是顺乎人情还是不顺乎人情之差而已。

他还补充说：

> 《源氏物语》中的不伦之事，如果以儒教道德和佛教戒律来解释，这是最不义的恶行，不能说是什么善人善事，可是都没有将这种不义恶行之事作为问题提出来，只是深入反复叙述其间的“物哀”的深层意识，把源氏当作典型的善人，把善事都集中在他身上。

因此，他认为以儒佛的观点对文学上的善恶进行褒贬，作出道德性的解释是极其牵强附会的。他在《〈源氏物语〉玉小栉》中概括了他的上述观点，写道：

> 这部物语的大旨，虽自古有种种说法，但都没有探索过物语的根本用意，只靠世上流行的儒家典籍的思想倾向来立论，这并非作者本来的用意，与此种评论是大异其趣的。总起来说，物语是别有物语自身的一种意趣的，如开始我多次已经说到的那样。……这部物语的“蝴蝶卷”中有这样的话：“读古时物话，由于逐渐懂得了人的种种形态，世上的情况……”由于所有物语都写的是世上的情况和人的种种精神状态，读了它，自然能充分懂得世上的一切状况，了解到人的行为和心理现象，我认为人们正是为此才读物语的。……那么，说到物语中人物的心性、行为之是善是恶，又是如何呢？大体说来，凡是懂得“物哀”，并且有情，而这种“有情”又和世上人们的感情相符合，则应认为是善的；而不懂得“物哀”，无情，和世上人情不相符合，则应认为是恶的。这样说，似乎和儒、佛所主张的善恶无多大差别，但仔细分析起来，在是否符合世上的人情这一点上，有很多和儒、佛不相一致的地方，而且对善恶的判断，也是非常温和和稳当的，不像儒者的议论那样一味激越。那么，物语既然是以理解“物哀”为主旨的，因此关于它的故事情节，有许多地方是违背

儒、佛教义的。首先它在人情有感于物这一点上，在各种善恶邪正当中，一般是不会与那些道理相悖的事物产生共感的。但是，情这种东西有时就连自己也不能尽随自己的意，它会自然而然使自己感到控制不了。就拿源氏公子来说，他钟情于空蝉、胧月夜和藤壶皇后，与她们幽会，如按儒、佛教义来说，那是世上少有的不道德行为，即使其他方面有多少值得称道的事，也很难说他是个好人。但是，作品并不怎样去指摘他的这种不道德行为、逆伦的行为，而是反复描述了其中"物哀"的深趣，以源氏为主，将他作为好人的典范，把许多好事集中于他的一身，这就是这部作品的主旨所在，其善恶和儒佛经典中的善恶，是有不同标准的。话虽如此，我并非赞同源氏公子的那种不道德的行为，他的那种恶行是不言自明的，而评论这类罪恶，世上自有很多这方面的书，并不需要依靠与此关系不大的物语去议论。物语不是像儒、佛那种阐明严肃的道理、破除迷津引人开悟的教示，由于它只不过是世上的故事，且不管那些世上的善恶议论，只将那些能使人理解"物哀"的优点揭示出来就可以了。

以上所引，充分说明本居宣长反对把《源氏物语》看作是教科书，是为了劝善惩恶，把人引入仁义五常之道，或是为了让人知道盛者必衰、会者定离之理，悟到烦恼即菩提之理。同时更反对儒学把文学作教人修身治国平天下之道。主张物语不要太拘泥于道德上的善恶，只从"知物哀"的角度去理解就可以了。

正如加藤周一先生所指出的，"本居宣长注目的，不是佛教的彼岸性，而是日本人的世界观的此岸性。他探求的不是儒教的善恶，而是土著文化传统的调和"①。尽管如此，本居宣长还是承认佛道中也有物哀的深邃的一面，他认为紫式部并不是因为要树立自己的主张而偏向佛道，而是因为自古以来世间有忧愁之事都改其形为僧形，进入佛道，所以此道有许多深沉的物哀。紫式部写出许多佛道之事，这只不过是一种普遍的风俗而已。他并且承认读文学能很好地理解世间的状态，能很好地懂得人的行动和心理。文学拥有体贴人心的功能。他说：

为什么要把本来不是助政道的歌硬当作是助天下政道来解释呢？歌本来是上下君臣乃至万民各自把自己所思的咏出来。通过歌，上面

① 加藤周一著：《日本文学史序说》，平凡社 1981 年版，第 175 页。

的人可以详细了解下民之情。

天下人之情犹如明镜清晰可辨。因此，自己产生哀的心绪，自然会想到为了世间的人，就不应该去干恶事，这是知物哀的功能。

本居宣长是立足于固有的神道来反对儒佛的。他认为儒佛主张圣人和佛只给人世间带来善，而神道的神给人世间带来善，也带来恶。神的御心是善是恶，难以捉摸。天地之内所有事，都是出自神的御心，神所作所为与人所想的不同，所以万事都要听从神的御心，以神的御心作为自己的心去顺从，这就是神之道。因此，他的“知物哀论”，排斥儒佛的道学观，是以神道的“真实”思潮为根底，追求人情之真实表现。他主张歌之道，物语之道都应该有这种情趣，并以《源氏物语》“明石”卷为例，说明神对源氏的不伦行为的罪孽是抱宽容态度的。

可以说，“宣长所说的‘物哀’和‘神道’都是站在主情主义的立场上的。只不过是‘物哀’的感情经过洗练并技巧化，成为一种形式。而‘神道’则是一种朴素的强烈的感情。如此看来，宣长把握的文学或宗教，都归于感情。然而他认为这种单纯无邪的感情生活，就是古代生活本身，即从上古朴素的情绪生活，经过洗练了的中古情趣生活，终于成为宣长所憧憬、所认识的东西。宣长的这种态度，一方为‘神道’，另一方为‘物哀’。”①

概言之，本居宣长的“知物哀”学说是诞生在古代向近代转折的町人时期，即前资本主义萌芽期，从上述他的艺术观点不难看出，是包含着资产阶级艺术观的因素，并且具有前资本主义神学的性质。

他提出“知物哀”论，首先是对人性的肯定，更是对人的自然欲求的肯定，这种肯定又是前近代的自我觉醒和个性解放的重要先兆。特别是他对儒教道学观念的伪善性和压抑人性的批判，对儒教道学将道德价值等同于文学价值观点的否定，具有反封建主义的意义。同时他将文学从儒佛的劝善惩恶文学观的束缚中解放出来，并在这个基础上提出文学的本义是“知物哀”，对于发展文学的自律性起到无可估量的作用。可以说，“知物哀”论有其独创性的内容，也是日本古代文学思潮史上一个划时代的认识。

本居宣长的“知物哀”论是与既有的道德规范（主要是儒佛道德规范）存在着对立的，因此他将“知物哀”限定在文学上。也就是说，他将固有道德

---

① 久松潜一著：《上代日本文学研究》，至文堂 1928 年版，第 429 页。

只看作是外部世界，而文学作为内部世界，物哀是在文学这个虚构的内部世界中展开，以此来解释外部规范的道德上的善恶与文学内部表现上的善恶不同。这种文学价值与道德价值的分离论，似乎是淡化道德，不关心道德价值，实际上他并非全然否定一切道德的内容，只是主张不应将道德上的善恶等同于文学上的善恶，试图从固有道德（主要是儒佛道德）价值中解放作品的人物，让这些人物在“真实”的基础上“知物哀”。他指出：

萤卷中所说的善恶有多处，这不能等同于世上一般儒佛之书所说的善恶。因此，如果把物语中的善恶，专门解释为儒佛所说的善恶，那就大错特错了。

于是他尽量采取一种调和“知物哀”与固有道德之间的矛盾，求得一种感觉上的平衡，从而建立自己的文学规范和价值基准，其必然的命运就是搬出固有的神道，在神道思想的制约下，局部地承认“佛教之道中也有物哀的深邃的一面”，并将这一面融进神道的“真实”思想中，以自然、朴素和纯真的感情内容为中心，将神道的“真实”用于“物哀”，表现人的真心、真情。因此，“知物哀”理论的出发点，是以神道思想作为指导思想，它不是通过理性而是通过宗教性来思考，按神的意志来决定。具体地说，是建立在神道尊重自然本位和现实本位上。实际上是对人性真实、人情本位的肯定。具体表现为人的情欲中的纯粹感情与表现美的结合。无疑这是有其合理的内核的。然而，他又不加分析地接受神道思想的包括非合理性的一面，作出了非正当的解说，即既确立文学的审美价值的主体和部分承认认识价值，但却否定文学的社会价值，这样不免有违紫式部的“物哀论”所含文学三个层次功能之嫌。因为他只用古道来观察“物哀”中的“物”，将自己对“物”的理论推向了误区，结果他否定文学功利目的同时，却走向技巧主义，为艺术而艺术的道路。比如，他承认物哀是接触人生所感的“哀”的基调，以“哀”来观察人生不是脱离人生，所以“哀”是存在“物”之上，而绝不是“物”本身，只是从“物”中发现“哀”。这样，他对以“哀”化了的“物”为中心这点上，对“物”的解释就不够全面，甚至将“物”的面影模糊，将“物”限定在一个层次即对人的感动上，而且限定在人的情爱感动这一狭窄的层面上。也就是说，将“知物哀”局限在恋爱感情的层次上，而无视紫式部的“物哀”论所包含的对世相的感动，“物”包括人情世态即“天下大事”。因此可以认为本居宣长虽然很好地理解了“哀”的意义，但却没有充分说明“物”的多功能的内涵，对

"物"的意义有轻视的倾向。

正如日本学者永田广志概括地指出的:首先,本居宣长在文学研究中,把对于封建意识形态,特别是对于儒教道学的批判向前推进了一步。其次,在语言学研究中,给作为古典学的国学开辟了新的局面,但同时,由于他崇拜古典,作为创世纪式的神话的信奉者,他的神学观念达到了荒诞的地步,他把国学中合理的成分加以歪曲而塞进这种观念之中。一句话,国学的优点和缺点,在他身上都最明显地表现了出来。

"在他的世界观中,最具特点的,是他的文学论、歌论中的'物哀论'和复古神道。这些因素,也和真渊一样,是同排斥儒教和佛教结合在一起的"①。

---

① 永田广智著:《日本哲学思想史》,商务印书馆 1978 年版,第 156 页。

第十章　象征的空寂幽玄文学思潮

空寂文学思潮产生的历史文化背景——禅宗的世俗化与空寂文学思潮的形成与发展——以世阿弥为中心的空寂幽玄论对想象力的发挥——幽玄的空寂文学思潮波及文艺的广泛领域

12—13世纪，日本镰仓时代，建立了武士阶级的武家政权，史称幕府。但是朝廷在行政和司法方面，仍然拥有权力。实际上是实行公(朝廷)武(武家)的双重政权的政治体制。其后随着社会关系的激变，贵族更加走向没落，社会文化充满了"末世思想"和寻求精神上的解脱。于是宗教，主要是佛教各新宗派广为流行。从净土宗、净土真宗、时宗与日莲宗发展到禅宗。

这种公武双重政权的体制，于14世纪崩溃了。地方武士和农民势力兴起，镰仓政权内讧，统治力量被削弱，并逐渐走向崩溃。在这过程中，朝廷联合地方武士，恢复权力集中于宫廷的旧体制。史称"建武中兴"。然而，不到三年，足利尊氏组织地方武士集团，重建武士中央政权，即史称足利幕府，另外拥立了天皇(北朝)，与"建武中兴"一派(南朝)对抗，形成南北朝的对立局面。至14世纪后半叶，以足利尊氏为代表的北朝，在南北朝的内乱中，最后消灭南朝，建立了统一全国的政权。日本历史进入了室町时代。但是，长期的战乱和人的生命涂炭造成的积怨，社会的激烈变革，人心的躁动带来了内面生活的不安，末世与无常思想泛滥，造成一股强大的悲观厌世的时代思潮。人们信仰超人力和超自然力的神秘东西的存在，因而在宗教上创立禅宗，确立其否定一切旧"有"而获得新"有"的哲理。在禅宗思想的强烈影响

下，文学上产生对传统的反省，深化了宗教信仰和文学的宗教思想内容，从而为下一个时代宗教的世俗化和新的文学思潮的诞生打下了思想基础。

这个时期，镰仓时代的文学，一方面反映了没落的贵族的感伤情调，和对现实社会的不满情绪，充满了厌世的无常观。其代表作品有藤原俊成及其子定家编纂的《新古今和歌集》，以及鸭长明的《方丈记》(1212)、吉田兼好的《徒然草》等，他们虽多少仍贯穿着上代的审美情趣，但也充满无常的文学思想，开始探求新的文学精神。比如《徒然草》就给审美意识一个新的定位，提出“诗歌之巧，丝竹之妙，幽玄之道”。也就是说，作为文学、音乐的艺术用语，增加了幽玄美意识的新要素。另一方面，这时期的文学展现了新兴武士阶级在与没落贵族阶级的斗争中成长的思想感情。其代表作有《保元物语》(1220)、《平治物语》(1220)、《源平盛衰记》(1249)和《平家物语》(1223—1242)等。这类战记文学具有作为非幽玄要素的质实刚健的性格，同时又充满了佛教无常观的幽玄文学思想。当时用平安时代贵族阶级的浪漫的“物哀”文学思想作为价值取向，已经不能充分反映这个时代的思想情绪。新兴的武士生活以佛教为媒介，在幽玄与非幽玄的对立中，带来开展新的幽玄和新的空寂审美情趣的机运。可以说，镰仓时代新旧两种文学思潮从对立达到两者折中调和，逐渐从浪漫的物哀文学思潮转向象征的“空寂”和“闲寂”文学思潮，从而显现中世日本文学思潮的特色。首先，空寂的幽玄观就是在这样的深刻背景下开始胎动的。

室町时代前期，贵族文学已一蹶不振，只做了一些对古典著作的抄写、整理和注释的工作。武士文学较有价值的为数也不多，《太平记》是例外的存在。而当时文艺最大成就的，一是禅僧的五山文学的兴盛，一是完成了能乐和狂言两个新剧种。能乐内容多是历史故事、传说、武士和高僧的颂歌等，也有揭露社会矛盾的。狂言则多是讽刺和批判统治阶级人物，揭露当时社会的丑恶现象。观众对象，前者以武士为主，后者以庶民居多。这时期对推动新的文学思潮发展起着重大作用的，是世阿弥的以空寂为中心的“幽玄论”的创造与发展。在绘画方面，受禅学思想影响的仿宋元的水墨画取代了前代流行的“大和绘”而风靡一时。室町时代后期，能乐和狂言继续发展，同时诞生了扎根于庶民生活的短篇小说“御伽草子”和连歌。在绘画方面，吸收和消化中国水墨画的技法，运用到日本传统的绘画上，复兴和发展了“大和绘”。在空间艺术方面，一反贵族书院式的茶室设计，出现了简素的新的草庵式茶室模式。总之，这个时期文学艺术形成以武士为主要对象和以庶民为主要对象的二重层面，两者都有明显的区别，又有不可分割的联系，形

成了室町时代日本文化艺术的特征。

室町时期的文学艺术出现上述情况，是与禅宗的世俗化成为时代思潮中心分不开的。12世纪末，禅宗传入日本。13世纪后半叶为武士阶级所欢迎，得到权力的保护而获得重大的发展。禅宗提倡"难行"、"自力"和"悟道"。禅僧悟道的同时，更热衷于通过禅接触中国文化，尤其是接触中国文学艺术。如上所述，水墨画的流行，加上禅僧的汉诗文的流行，史称五山文学。汉诗文的发达，一是创造了许多宗教性的"偈"，二是主要创作了美文和诗，三是将汉诗日本化，出现彻底世俗性的同性爱的诗。不止于此，12世纪末引进中国喝茶习惯，至15—16世纪末，完成了日本化的茶道，建构起一种综合性的艺术，包括特殊的茶室、茶具、挂轴、插花等，创造出一种象征的空寂幽玄的美。

从这个意义上说，禅宗的世俗化，普及的不仅是宗教的、哲学的禅，而且是文化的禅、文学艺术的禅。也就是说，禅的思想，不仅作为宗教，而且作为文学艺术思想来接受。正如加藤周一指出的："镰仓以后的禅宗，一方面其寺院同政治权力结合，另一方面其思想成为文学，成为绘画，终于成为一种美的生活模式，并化为独特的美的价值。室町时代的文化，不是有禅宗的影响，而是禅宗成了室町时代的文化。也就是说，以宗教的禅的政治化和美学化为内容的世俗化。什么东西推进了这种世俗化呢？恐怕只能是持续于日本人的意识深层的——尽管是镰仓佛教——此岸性、世俗性的土著世界观吧。"①

禅宗的世俗化必然对促进日本中世室町时代的文学思潮，尤其是室町时代的幽玄的空寂文学思潮的形成与发展产生重大的影响。

根据铃木大拙解释，禅宗以"悟"为目的，悟的体验是需要超越理智分析的神秘存在。任何艺术中都充满神秘，也就是"神韵"、"气韵"和"妙"。艺术家把握住它们，就达到了悟境。"悟"是带神秘色彩，当"悟"作为艺术来表现时就产生幽玄。②

幽玄是这个时期文学精神的最高理念。它在日本文艺中又是与日本空寂的美意识互相融通的。空寂文学意识的出现，可以远溯古代，而发展到中世与禅宗精神发生深刻的联系，形成空寂文学思潮就含有禅的幽玄思想的丰富内涵，从而更具象征性和神秘性。

---

① 加藤周一著：《日本文学史序说》（上），平凡社1981年版，第340—349页。

② 铃木大拙著：《禅与日本文化》，生活·读书·新知三联书店1989年版，第148—149页。

就空寂的形成来说，探源可以追溯8世纪初奈良朝的《古事记》，最早在神代卷八千矛和须势理比卖赠答歌的一段说明里出现："这神的嫡后须势理比卖非常嫉妒。夫君对此深感空寂，将要从出云国到大和国去，备好行装出发时，他一只手抓住马鞍，一只脚踏在脚镫上，作歌道：八千矛尊神啊/我的大国主神/你到底是男子，可以到各岛的角落/可以到海岸的各处/娶到嫩草似的妻子/我因为是女人/在你之外没有男子/在你之外没有丈夫/请你在低垂的锦帐底下/柔软温暖的衾被底下/白楮的衾被摩擦的声音里，抱着柔雪似的酥胸/用雪白的你的双腕/互相拥抱着/枕着双双玉手/伸长着腿安睡吧/请你受这美酒的贡献吧"。这是八千矛神为嫡后的嫉妒而觉空寂时唱的歌，也是在须势理比卖企图勉强维持八千矛神的爱而苦恼中所唱的"空寂歌"。在《古事记》里，这种嫉妒歌很多。可以说，空寂是伴随爱的纠葛，也是伴随嫉妒的产物。

至8世纪中叶，《万叶集》继承了这一传统，在万叶歌中出现17处空寂（わび，汉字写作"和备"）这个词，当时也尚未成为独立的体言，一般都是形容词型、动词型或连用型的用例，其中以动词型居多。根据《大言海》辞典的解释，《万叶集》中"わび"这个词的意思是，（一）失志而绝望落魄，悲观度日；例句举了中臣朝臣宅守与狭野弟上娘子赠答歌中的一首：尘土真无数，卿情亦许多。因吾思空寂，吾妹正悲歌（卷15—3727）。（二）思物而悲，无常。例句举了大神女赠大伴宿弥家持歌一首：夜半鸣千鸟，凄凉唤友声。相思增空寂，莫在此时鸣（卷4—618）。从实际例子来看，两者区别不大，都是指恋爱的苦恼，表现因此苦恼而内心沉哀的状态。最初大多是用来表达男女、兄妹、朋友之爱情、亲情和友情关系中或烦恼、悲伤，或沮丧、绝望的情绪。其中用来表达男女之间的悲恋之情最多，达12例。但不仅是完全对人，也有个别例子是对其他恋物的爱得不到满足而沉于郁闷的。

万叶时代，生命意识是非常强烈的，爱的表现是非常彻底的，都是明朗的平和的爱，很少像《古事记》中所表现的那种嫉妒和怨恨之情。万叶歌表现恋心，是强调"正述心绪"，即使流露爱的苦恼，也很少带有嫉妒和怨恨的。可以说，《万叶集》这些歌中的空寂，主要反映为了爱而产生的忧郁和苦恼，即爱由于种种障碍而得不到满足，心中积郁，生命受到压抑，就萌生安于空寂的心境之情，这是一种感觉的情绪。

但根据《〈万叶集〉新考》解释，空寂还表达断绝思恋，控制痛苦，安于苦恼的内心状态，含有断念、谛念的意思。其例句是家持赠坂上大娘歌中的一首：斩断情丝甘空寂，欲再相逢苦难熬。它反映了断绝相恋的苦恼得到某种

抑制，为求再见而又陷入新的苦恼，产生一种寂寥感，即空寂开始含有谛念的意思，接近宗教式的解脱。空寂已经显露文学意识和审美意识的端倪。

到了8世纪末至12世纪平安时代，贵族文化从烂熟走向颓废。贵族由于权势之争而忧郁，或由于爱情纠葛而苦恼，总之忧思者越来越多，不仅限于爱恋。之后，空寂的感情或情绪，比前一时代更为广泛，浸入文艺和生活的各个层面。《古今和歌集》时代开始，空寂成为一种流行。比如，《古今和歌集》中的空寂，就包含了生活各层面的种种失意所产生的情调，它是以生活的不如意为基础的。同时，空寂已不仅限于个人的生活，而且向自然世界延长。古今歌人时常移情于自然，通过自然来表现自身的空寂。这在四季歌中表现尤为突出。佚名歌人的无题歌曰："秋夜露水格外寒，草中虫鸣甚空寂"。僧正遍昭立于云林院的树荫下，唱曰："空寂人在树下停，不能长荫叶飘零"。这两首歌，从虫的空寂到人的空寂，都是从自然诱发出来的。由此，人的哀伤、苦恼与忧郁所表露的空寂情绪，与自然的秋是相互交错的，因为秋在四季中时间最短，最富有微妙的变化，最适合歌人的情绪性、感伤性的抒发，给人留下余韵余情。歌人以自然的秋寄托自身的忧郁和寂寞之情，容易涌现空寂的心绪。至此空寂具有象征的意味，开始进入一种新的状态，朦胧地萌芽着一种新的思潮——幽玄文学思潮。

从《古今和歌集》真名序首次提出"兴入幽玄"起，歌论多引用空寂的幽玄之说。比如，任生忠岑的《和歌体十种》不仅将"余情"作为一种风体，强调了"是体，词标一片，义笼万端"。而且在解说"高情体"时提出："此体词虽凡流，但义入幽玄。"他的幽玄作为艺术思想，对其后的文学论、艺术论乃至文学艺术思潮都产生重大的影响。藤原基俊从幽玄、妖艳、长高（即壮美）三方面来考察，在"歌合判词"（赛歌评语）中屡屡提出"言隔凡流而入幽玄，实应为上科"；"词虽拟古质体，义却似通幽玄之境"等，赋予幽玄深邃和悠远的余情意味，幽玄便与余情开始接近。鸭长明在《无名抄》中则明确地写道："幽玄体不外是意在言外，情溢形表，只要'心'、'词'极艳，则其体自得"，他把幽玄当做是"只是语言难以表达的余情"，即幽玄就是余情，从而将幽玄的重点放在余情上，即将深远微妙的含蓄性深化为余情，余情与幽玄发生了直接的联系。但是，他们的幽玄的表现意识，还没有在文学意识上达到自觉的程度。

师从基俊的藤原俊成的《古来风体抄》，从宗教意识出发，通过从《万叶集》到《词花和歌集》（1150—1152）的歌风变迁的考察，承认幽玄作为中世文学意识的存在，虽然未见他在理论上对幽玄发表过系统的自觉主张，但他

综合了基俊的幽玄、妖艳、长高三体,正式将和歌的空寂思想称作“幽玄”,同时定“余情幽玄”为歌风的标准之一。在他的“歌合”判词中,出现将幽玄作为文学理念的例子,主要有三例:一是评藤原隆季以《花》为题的歌,评语说:“风体幽玄,词义非凡俗。”二是评藤原实定题为《旅宿阵雨》的歌“写出空寂,可曰恋都之姿,已入幽玄之境”。三是评中纳言君的《古乡候鸟》,说:“词存古风,兴入幽玄。”俊成所举的三例幽玄,比起上述歌论中的幽玄的含义更为广泛,它包含了寂寥、孤独、怀旧和恋慕之意。这种场合,几种复杂的感情或情调的结合,创造出一种甚深的微妙的意境。也就是达到“幽玄之境”。所以他主张“以心为本,来取舍词”。尽管如此,从整体来说,他的“歌合”判词,以“艳”和“优”居多,“幽玄”甚少。可以说,在俊成的阶段,幽玄的空寂意识只是处在萌芽期。

藤原定家继承其父俊成的主张,在《每月抄》中将幽玄体列在十体之首,并且进一步将幽玄与有心相连,作为其基本范畴,提出“有心论”,强调“心词二者,如鸟之左右翅”,但“以心为先”,而且对古典的词进行主体的选择时,“心需求新”,而为了求得心新,就必须彻底修炼词。“心”与寂寥、孤独、忧郁诸感情的空寂幽玄性相通,已经不像万叶时代的歌中那种朦胧的感伤情趣。也就是说,重视空寂的意境,追求余情,带有象征性的意味。代表他的主张的《新古今和歌集》的歌风,不仅限于主张作歌方法的变革,而且确立了幽玄的文学意识的最高地位,集中地反映出这种幽玄的精神主义和象征主义的倾向。

正彻以幽玄作为咏歌的最高理想,他的歌论以禅的精神深化了藤原俊成、定家的幽玄和有心的理论。他在《正彻物语》中写道:“幽玄者,人人内心应有,进而用词表达出来,心里应有鲜明的理解,只把漂泊之体称作幽玄体。”他强调了幽玄的“有心”,也就是引进了禅的“心中万般有”的精神,不仅在于人“有心”,连自然也“有心”化,幽玄就带有一种异端的缥渺感,一种无边无尽的心灵宇宙。他在《正彻日记》引用了其《草根集》的歌“夜梦魔花开又谢,山峰白云飘彩霞”后,作了如下的解说:

> 这是一首幽玄体的歌。所谓幽玄,就是心中去来表露于言词的东西。薄云笼罩着月亮,秋露洒落在山上的红叶上,别具一番风情,而这种风情,便是幽玄之姿。幽玄,恐怕是难以言状的,是要用心领略的。

因此,幽玄是由朦胧和余情两大因素构成,毕竟是难以用言词表达的。

可以说,从俊成、定家到正彻通过幽玄而产生"有心"观念,创造了一个神秘的超现实的世界。幽玄与妖艳、余情、朦胧、空寂诸多因素的联系,逐渐形成了以幽玄为中心的象征的空寂文学思潮。中世和歌世界幽玄的空寂的完成,是古代浪漫的物哀文学思潮向中世象征的幽玄的空寂文学思潮转变的重要契机。

能乐大师世阿弥将藤原俊成、定家提倡的空寂幽玄文学思想发展到自觉的阶段,从而将幽玄文学思潮推向中世文学思潮的中心位置。世阿弥的能乐论《风姿花传》、《花镜》、《至花道》(1420)等首先主张"优秀的能乐,典据精当,风体新颖,眼目鲜明,以全体富于幽玄之趣者为第一等"。他将能乐的艺术思想定位在幽玄上,强调要达到幽玄,就必须"有心",并且进一步将禅的"心性说"引进能乐论,有意识地将"有心"与空寂的幽玄更紧密地联系在一起,提高空寂与幽玄在文学艺术上的理念性的价值。所以世阿弥能乐论的中心思想,也是舞台艺术效果的最高理想,就是"花"。花是什么呢?他说:

> "花"的基本点就是:"秘则是花,公开就不是花。"演员能懂得这个道理,对掌握花是非常重要的。

> 虽说是"花",并不是有什么特殊的东西。只要多谙习各种曲目,不断悉心钻研,懂得什么是新鲜感,这就是"花"。我之所以主张"'花'是心,'种'是技艺",就是指此而言。

根据这一能艺论,世阿弥强调"花"就是心,表明"花"是幽玄最印象性的特征。为此他引用了禅宗六祖慧能的偈语"心地含诸神,普两悉皆萌,顿悟华情已,菩提果自成",来强调"能乐的演员必须对万事都用心揣摩",主张"能乐的演员在演勇悍的风体时,万不可忘记在心里必须保持'柔和之心'",而演优美的做工戏时,也万不可忘记在心里必须保持"刚强的心"。也就是强调演员的表演重点放在"心"上。所以他说,能乐表演的秘诀,要"动十分心,动七分身"。也就是说,表演主要动"心",而不在于动"身",这样表演才能含蓄,含蓄才有深度,也才有幽玄。也就是说,他将"花"导入了幽玄的中核。

因此,世阿弥在论及艺术的主体时就着重强调"心"的作用。他在《至花道》中指出:"观赏能艺之事,内行者用心来观赏,外行者则用眼来观看。

用心来观赏就是体(本体)也。”这样才能令人有联想和回味的余地,看到肉眼所看不到的更深的内涵。也就是说,观赏能乐不是观赏者客观观赏或表演者主观表演,而是超越主客观用心来观赏。也就是所谓“心眼”,这是一种认识空寂幽玄美的独自的主观性。

可以说,作为世阿弥的能乐论中心,空寂的幽玄不仅限于感观上,而且发展到一种精神性、内在性,进而将空寂的幽玄推向禅宗所主张的“无”的意境,达到了“有即是无,无即是有”的超越意识的幽玄世界。这里所指的“无”,不是定位在什么都没有的状态,而是作为超越“有”与“无”的对立的“绝对无”而存在的状态。也就是指“无”是最大的“有”,“无”是产生“有”的精神本源。由此可见,世阿弥是将“有”的世界提高到“无”的世界,而处在“有无中道”之境。他追求空寂的幽玄美的极至,就是要达到“无相”的奔放的意境。他称之为“妙”,说:“绝言语,表现唯一妙体的意境之处,就是妙花风也。”他的所谓“妙”,就是“绝”,就是“绝于言语,绝于思虑”而成为巧妙的优风。也就是追求“无心之感”。也就是“无位的位风之离见”,即表现在绝位之位的艺风的纯客观观赏上,这种地方就是“妙花”。他在《花境》中称之为“无心的能”。这不是对“有”来说的“无”,而是扬弃其对立的地方而成立的“无”。缘此,能乐将舞台化为“无”,即无布景、无道具、无表情(表演者戴上假面具),让观赏者从“无”的背后,去想象无限大的空间和喜怒哀乐的表情,从其缓慢乃至静止的动作中去体味其充实感,再加上谣曲的单调伴奏,造成一种神秘的气氛,使能乐的表演达到幽玄的“无”的境界。所以世阿弥的观点,可以理解为文艺的美,只有还原于“无”或曰“空”之后,想象力才能积极地创造出来。

但是,世阿弥主张“心”,并没有与“物”绝对对立,而且强调了在“状物”上用功夫。他认为如果应该强的地方,而想将它演得幽玄,却“状物”不够,这也决不是幽玄,而是弱。由于演员错误地认为所谓“幽玄”与“强”是离开模写对象而独立存在的东西,因而分辨不清。其实,两者都是内在于对象之中的东西。那么,幽玄的“状物”,自成幽玄;强的“状物”,也自然强。但如在演出时不考虑这种区别,只是一味想演得幽玄,而不注意去“状物”,那就不可能做到像。也就是说,世阿弥调适了“心”与“物”的对立而达到融合,使神与形达到完美的统一。这样,幽玄根源于“心”,又立足于“状物”。如果忽视“心”,不可能求得神似;如果脱离“状物”,也就只会剩下形骸。所以幽玄就存在两者的统一之中。同样,他主张的“无”,不是针对“有”来说的“无”,即也并没有与“有”对立,相反地是在扬弃其对立之处而成立的。所

以日本学者西尾实说:“这可以说是绝于幽玄的幽玄的极致。”[1]

中世继承世阿弥的幽玄能乐论的重要人物是金春禅竹。但禅竹的能乐论比起世阿弥的能乐论来,更深受禅宗思想的影响,也就是具有更深的宗教性。他用佛教哲理来把握幽玄,用宗教思想来修饰艺境。他的幽玄论比起世阿弥来更进一步深刻而全面地在诸法实相的框架内建构幽玄美学,使幽玄更具精神性和主观性。首先,禅竹认为“花”与“实”相比,“实”更重要。什么是“实”? 他说:

> 此风或态不成熟,然在花方面,心乃实也。犹如其心有余而言不足。

禅竹又说:

> 立位定悬,调查置段此道之镜,磨玉饰花以余情幽玄为本。

> 以心为种,花也繁荣。

事实上,禅竹的能乐论的基础是将“花”与“实”的对立,也是统一在“心”中,而以余情幽玄为本。所以他在《歌舞髓脑记》中说:

> 心深姿幽玄,朦胧的姿更合幽玄。

> 在《五音三曲集》中又说:

> 风情只是曲的姿。姿幽玄应将上果作为风情的风姿。

从这两个对幽玄的用例就可以看出,禅竹对幽玄的解释,与其说接近“花”,不如说更多地靠近“实”,即轻现象而重实在,更重内在的生命。而且他在《六轮一露》中论及能乐成为歌舞一体,其图相就是舞艺深邃的要领,即使抛弃,图相也要连续,这是舞之生命,也是产生万物之干。这也就是幽玄之根源也。可以说,他没有将幽玄仅仅理解为技巧,还理解为表现观念,作为能乐生命之根源,以追求艺术的本质的深度。所以,禅竹将幽玄分为五大类:第一,心词幽玄曲味,第二,行云迴雪曲味,第三,见样曲味,第四,远白体

---

① 西尾实著:《世阿弥》,岩波讲座《日本文学史》第4卷,岩波书店1968年版,第38页。

曲味，第五，有心体曲味。从这分类论来说，禅竹是从本体论来强调“心深而真就是幽玄”，而“幽玄之中，余情犹胜”。为了求得“心深”，就必然苦行求心，进一步密切与宗教的联系，以此挖掘更多的内在性的东西。

于是，金春禅竹更直接地阐述幽玄思潮与禅的思想联系的深刻性。他说：

> 穷思练道，天地阴阳、日月星宿、神祇、佛法、人王之道，乃至所有人所做的事，若不是不具备佛性，这又是幽玄之境。如此看来，不知佛性者乃凡夫，不知幽玄体之境者，乃属卑俗，而登不上高位也。

最后他干脆主张“鬼神也是幽玄，不知真正的鬼神之道时，如野狸变成的妖精，就不知幽玄之道”，将幽玄涂上一层厚厚的宗教的神秘色彩。宗教的超越思想，在很大程度上也成为艺术，成为一种独特的文学思潮。

中世象征的幽玄空寂思潮的影响，不仅限于文学、戏剧领域，而且及于绘画、茶道、空间艺术等广泛的艺术范畴。

在绘画领域，这种空寂的幽玄美体现在用墨色代替色彩制作的水墨画上。日本从镰仓时代传入中国南宋的水墨画，与禅的趣味联系起来，到了东山时代，日本水墨画融贯了空寂的艺术精神，追求一种恬淡的美，产生了与中国水墨画审美情趣相异的风格。日本水墨画画面留有很大的余白，这种余白不是作为简单的“虚”的“无”，而是一种充实的“无”，即用“无心的心”来填补和充实。也就是渗进了强烈的东方式“虚无”的艺术思想。因此不摆脱虚妄之念，不用“无心的心”去感受，是无法感受到其中所蕴含的丰富内容的。比如，绘月往往不描绘月本身，而描绘承受月的光的感觉性的东西，通过月的光之美，来体味没有描绘出来的月之美。同样道理，日本水墨画将“心”所捕捉的对象的真髓，由单纯的线条和淡泊的墨彩表现出来。它表面简素，缺乏色彩，内面却充满多样的丰富的线和色。这就需要用“心眼”才能想象出来，才能达到“无中见有”的意境。可以说，日本水墨画的最大特色是通过余白与省笔，浸在空漠的“无”中来创造一种超然物外的艺术力量，从“无”中发现最大的“有”，完全体现了东方的玄虚的艺术精神。

一休宗纯作了诗一首“若问有心为何物，恰如墨画风涛声”，来解释水墨画的空寂与幽玄。风本无色，但日本水墨画描绘风作为无色的色，观赏者用“心眼”来看，却可以感受到存在无限的色，而溶进水墨画的心，还可以感受到仿佛可以听见风声，正如我国清人金冬心所说的，“能画一枝风有声”。也

就是说，观赏者对幽玄的水墨画，不是单靠视觉，而且要靠“心眼”，通过“无心的心”才能想象出来。所以日本水墨虽是由单纯的线和淡泊的墨彩构成，但它不是由观念构筑的抽象画，也不是状物化的抽象画，而是将“心”所捕捉到的对象的神髓，用浓淡的单色之间变幻的色表现出来，将象征具象化。这是需要用“心眼”才能感受到的。

到了中世，造园艺术的“枯山水”，也是贯穿了空寂幽玄的艺术思想的。所谓“枯山水”，是石庭的一种俗称，平安时代出版的《造庭记》第一次出现“枯山水”的称谓，并且规定枯山水的特定意义是：“在没有池子、没有用水的地方，安置石头造成枯山水。所谓枯山水就是用石头、石子造成偏僻的山庄，缓慢起伏的山峦，或造成山中的村落等等模样，企图让人生起一种野景的情趣。”不过，到了室町时代，禅宗广为传播后，才导入空寂和幽玄的艺术精神，形成一种独立的庭园模式而流行起来，成为日本最具象征性的庭园文化。

枯山水是以石头、白砂、苔藓作为基本素材构筑而成，极端的甚至全部用石头，发挥石头的形状、色泽、硬度、纹理以及其他石的个性，使静止的素材在自然光照或人工照明之下，造成动的感觉，幻化出一种抽象的形象。也就是说，枯山水赋予石、白砂、苔藓这些静止的东西以动的感觉，使整体的静与动的配合，以获得抽象化的形象，但这种抽象中又具象化了。比如，在园中置石，石本来是没有生命，没有感情，也不会言语，但通过置石的技巧，却令人感到它拥有强大的生命力，有感情，会说话，甚至会唱歌似的。而且石的微妙起伏，其形与色产生无限的变化，与自然景物的绝妙的调和，可以表现出似真山真水来。尤其是用白砂表现海，即用耙帚在白砂上耙出种种形状，造成汹汹的波涛或微微的涟漪，乃至平静如镜的水面，表现出一幅幅变幻无穷的象征性的海景。

最具代表性的作品，是著名的龙安寺石庭。作者创作动机的深奥和构思的奇特，在于他在无一树一草的庭内，将置在其中的石、白砂和苔藓，抽象化为海、岛、林，产生另一种世界，构成了一望无垠的大海、星星点点地散落的小岛，岛上生长着郁郁葱葱的茂密森林……所以龙安寺也称“空庭”，意思是以“空相”即“无相”作为主体。具体地说，以必要的界限，恰到好处的地方，置有限的奇数的、不匀称的石，石底部缀满苔藓，以掩盖其肤浅，表现出“空”即“无”的状态，使人从小空间进入自然的大空间，由有限进入无限，以引出一种“幽玄”和“空寂”的情趣，收到抽象为丰富境界的艺术效果。

可以说，枯山水是从禅宗冥想的精神构思出来，并在禅的幽玄空寂思想的激发下，无与伦比地表现了“空相”或“无相”，成为一种日本特有的象征

性艺术。

茶道发展到“空寂茶”,使幽玄思想达到一个新的境界。以空寂作为茶道基本精神的开山祖是珠光,中兴是绍鸥,最后完成是千利休,他是从提倡草庵式茶道开始的。在此以前,日本茶道以中国式茶席为模式,流行贵族式茶道。千利休他们明确提出以空寂作为茶道精神。千利休提出的空寂是以“贫困”作为根底,“贫困”则是空寂的本质构成。所谓“贫困”,是指不随世俗(诸如财富、权力、名誉等等),企图从“贫困”中感受一种超现实的存在。所以千利休提倡的草庵式“空寂茶”,强调去掉一切人为的装饰,追求简素的情趣。首先,将茶室简素化为草庵式的木造结构建筑,且将茶室缩小化为二铺席乃至一铺半席的小面积,土墙壁上抹上沉静的中间色。其次,在茶室内配上质素色沉的茶壶,形状不匀整的粗茶碗,在壁龛里挂上一轴水墨画或简洁的字幅,摆放一个花瓶插上一朵小花或花蕾,在其上点一滴水珠子,观之晶莹欲滴。再次,茶道品茶,严格地按规范动作缓慢而有序地进行,造成一种静寂低徊的氛围。在这样的艺术空间,茶人容易在情绪上进入枯淡之境,引起一种难以名状的感动,不断升华,产生一种悠悠的余情,并在观念上产生一种美的意义上的空寂与幽玄,茶人也就容易达到纯一无杂的心的交流。

实际上,千利休的草庵式“空寂茶”与能乐、水墨画一样,具有“无”的性格,它们都是强调从“无”的境界中发现完全的、纯粹的、精神性的东西。它们的创造者们没有把空寂的“无”看作是一种消极的情绪,而是从中发现了其积极的内核,可谓“无中万般有”,这与文学上“不立文字”而“意在言外”,为追求一种以空寂为中心的幽玄精神境界是一致的。

中世空寂幽玄的艺术精神,在歌论表现为余情,水墨画表现为余白,枯山水表现为“空相”,空寂茶表现为“无”的血脉是息息相通的。而千利休的“无”将“空寂”彻底化。幽玄的空寂,既作为中世的一种艺术的样式美,也作为中世一种主流的文学思潮而开展。

从古代末期到中世的日本文学思潮发展轨迹来看,是从以“物哀”为中心转向幽玄空寂为中心,随着幽玄的空寂文学思潮的成熟,与空寂孪生的闲寂开始分化,闲寂便作为独立的文学思潮而自觉强化,又推进新的文学思潮的开展,这便成为中世文学思潮史的下一个中心问题。

第十一章　象征的闲寂风雅文学思潮

空寂与闲寂的历史联系与分化——西行、慈圆的闲寂形象化——
芭蕉以闲寂为中心的风雅论——土芳、去来对芭蕉俳论的阐释与继承

古代的“物哀”文学思潮在发展的过程中，自然地形成“哀”中所蕴含的“寂”的特殊性格，成为“空寂”和“闲寂”的思想底流。浪漫的物哀、幽玄的空寂和风雅的闲寂这三种精神相通的文学思想，大大地增加了日本民族文学的思想的丰富性、审美意识及其艺术表现的深度。

原初空寂与闲寂的艺术精神几乎是相通的。在万叶时代，两者的距离不大。根据日语语义，空寂的含义是幽闲、孤寂、贫困；闲寂的含义是恬静、寂寥、古雅。也就是说，空寂与闲寂作为文学理念，在许多情况下，尤其是在萌芽的初期阶段，含义几乎是混同的，常常作为相同的文学概念来使用。它们都是表现一种非常近似的感情状态，即由于人的生的欲求，尤其是爱的欲求得不到满足而产生的苦恼，并深深地渗透到心灵时的一种感情状态。而且作为日本文学理念的空寂和闲寂的“寂”包含更为广泛、更为深刻的内容，主要是表达一种以悲哀和静寂为底流的枯淡和朴素、寂寥和孤绝的文学思想。是属于主观感受性的东西，单纯表现主观的情愫，与禅宗精神有着深刻的联系，都带上精神主义、神秘主义的色彩。

平安时代以后，空寂与闲寂的含义开始有所分离，在文学性格上存在某种差异，最后分化为空寂以幽玄为基调，多表现苦恼之情，更具情绪性；闲寂以风雅为基调，多表现寂寥之情，更具情调性。

闲寂文学思潮与空寂文学思潮一样，有其悠久的历史源流。在万叶时代，闲寂与空寂都还没有体言型用例，而多是动词型、形容词型用例，且闲寂作为体言型出现，比空寂的体言型晚些。闲寂一般是意味着失去特定的爱的对象而产生的不快感中充满寂寥忧郁的状态。爱的对象包括男女、夫妻、友情、子女、死者，其中以男女恋爱失意时所流露的这种感情居多。例如，太宰帅大伴卿上京之后沙弥满誓赐卿歌二首中的一首曰：

与君相见情痴痴，
别后朝夕心闲寂。

歌的大意是两人在一起情意深切，总觉得依依不舍不愿分离，但君却走了，感到无比闲寂。这里的闲寂的第一义是指寂寞、不乐的意思。也就是说，闲寂是一种失去爱的对象而产生的寂寥的情绪。而这种情绪逐渐情调化，便自然会由一般失落感转变为宁静的闲寂感。

从这个意义上说，万叶时代的闲寂文学的重要因素，就是寂寞感，带有浓厚的情调性，同时与物哀的感动有相通之处，但又不像物哀那样耽于悲哀与同情的感情咏叹，它是深深地沉湎在幽寂的苦恼中，让人们从中不断体味其不乐的寂寥感。

吉备津采女死时，柿本人麻吕作歌一首并短歌二首，吟采女哀怜早逝的恋人，其中一首短歌曰：

志我津女送葬归，
路见浅滩觉寂寥。

这首歌充分表达了采女从吊唁其夫后的某种失落感而位移到静寂的空虚感。这类歌在《万叶集》是很多的，闲寂与空寂两者距离很少，都统一在不快的忧郁的基本感情上。万叶歌中的闲寂虽然直接从自然诱发的并不多，但与自然关联的却不少。例如，赠越前判官大伴宿祢池主杜鹃歌，不胜感旧之意，述怀一首并短歌，其中一首短歌云：

独听难忍寂寞情，
丹生山边杜鹃鸣。

歌中通过杜鹃这一自然物，加深了与友人分别的寂寥感。也就是说，出现了鸟声与人的寂寞同化，自然与人的感情交流。这样，自然便成为产生闲

寂的重要契机,也酿出闲寂与空寂分离的条件。

平安时代前期的《古今和歌集》中出现的“闲寂”,也时常表现孤独感,含寂寞、寂寥之意。比如,源宗于朝臣的《冬歌》曰:

山间冬至日,寂寞与时增。
万物随枯草,人情也似冰。

又比如,近院右大臣在河原大臣逝世之秋,行经宅畔,见红叶之色尚未深透,乃入宅作歌曰:

入门增寂寞,红叶空婆娑。
邸宅今无主,叶红也不多。

这两首歌的“闲寂”所含的寂寞中,与“哀”的文学思想是相通的,而且将冬之寂、秋之寂,与人生微妙地联系在一起,带上几分哀愁或悲戚的情绪。它与单纯的孤绝感不同,是一种精神性的“寂”。

除了上述表征之外,平安时代物语文学的闲寂,还含有表现状态的衰微、衰颓、荒凉和荒废的第二意义。比如《源氏物语》的帚木卷中有这样一句“世间还有这样的事:默默无闻,凄凉寂寞(さびしく),蔓草荒烟的蓬门茅舍之中”,句中的さびしく就是表现客观事物的衰颓状态。同时物语中的闲寂还带有表现主观落寞、沮丧和无兴的心情的第三意义。又比如《源氏物语》的新菜下卷中的“人生于世,即使寂寞寡欢,或遭意外之变,亦应忍耐之”,以哀愁的调子诉说人生兴尽,无奈亦应忍耐的心情,这是一种主观感情的表现。从这里也可以看出闲寂的多义性,既有传承空寂的部分,又深化了空寂的幽玄美学,向着确立独立意义的自律性方向发展。

具体地说,闲寂结构的重层性的基本特征,一是由“物”的颓废而带来的不幸和寂寞感,与空寂的“无”有着某些血缘的联系;一是以“物”为基础酿造出来的雅趣,甚至产生兴趣并沉溺于其中。也就是说,空寂完全排除“物”的世界,建立在“无”的美学基础上。闲寂在文学思想上,虽然包含空寂拒绝“物”的枯淡的内容,但它不像空寂那样完全排除“物”的世界,在意味精神寂寥的同时,也意味抚慰空虚精神而产生的逸乐之兴趣,兼有由“物”本身而引发的、带某种程度享乐性的兴味,其风情更为复杂和多彩。

至于安时代后期,和歌界的慈圆、西行巧妙而成功地将闲寂形象化。他们两人的共同点,就是对自然的情爱非常强烈,而且信赖自然的命运,从自

然中发现心性并将自然物融进自己的心境，使两者合一。也就是说，他们以自然为契机，接触人的闲寂之心。他们所追求的闲寂所含有的寂寞感，已经脱离万叶时代那种单纯表现眷恋人情上的寂寞感，开始转向偏于由大自然诱发而产生的忧郁感。先以慈圆的歌为例：

哀怜闲寂风萧萧，
杉柏林间急猿鸟。

慈圆在歌中以风为对象所表现的状态，表露了自己强烈而缠绵的寂寞情趣，即歌人由面对四季的自然风物的寂寞而引发出歌人本人的忧郁寂寥之感。这种闲寂的自然景趣，在西行的咏月歌里表现尤为突出。他的一首歌曰：

抬头望明月，
月光悲戚戚。
心境顿凄切，
枯野芒草寂。

这首歌进一步说明，歌人不仅从表面来看枯野、明月的自然现象，而且感受到里面存在着一个由枯野、明月所象征的“心”，即“月之寂”的“心性”。也就是说，照射枯野的秋月，使人在心灵上受到“月之寂”的心寂色调的感染，顿然生起一股寂寞忧郁之情，这种感受在不言中，这样就会从“月之寂”的“心性”中发现一种闲寂的哀的情趣。闲寂也就逐渐脱离纯粹的生活感情而转向自然，并净化为表达对自然的空漠般的哀的情调。可谓是“心深哀多”。这种闲寂的感情，主要由自然景趣诱发而产生，进而作为存在于自然形象中的情调而被传承下来。

喜海曾经记录过西行这样一段话：

西行法师常来晤谈，说我咏的歌完全异乎寻常。虽是寄兴于花、杜鹃、月、雪，以及自然万物，但是我大多把这些耳闻目睹的东西看成是虚妄的。而且所咏的歌都不是真言（まこと）的。尽管咏的是花，但实际上并不觉得它是花；尽管咏月，实际上也不认为它是月。只是当席尽兴去吟诵罢了。像一道彩虹悬挂在虚空，五彩缤纷，又似日光当空辉照，万丈光芒。然而，虚空本来是无光，又是无色的，然而却没有留下一丝

痕迹。这种歌就是如来的真正的形象。①

正如藤田德太郎指出的："西行将自然物象溶入自己的心境之中。有时，自己接近自然，溶解其中。两者之间，作为实质，存在着距离是当然的，但作为作者的心情，已经达到完全合一的情绪。"

西行以自然为契机，触及人情的闲寂。他将自然化在自己的心情，又从那里再现自然，即自然顺随人，人也顺随自然，人与自然浑然一体，进入"灭我为无"最高境界。这样他的歌的闲寂与自然的萧条景象相契合，其中就寄托了人的索漠之哀情。

这种闲寂的形象化是与当时的社会文化背景分不开的。因为平安时代末期正是王朝盛极而衰，过多的人事争斗，社会缺乏人间的爱，人们企图从静寂枯淡的自然中寻找这种自然的闲寂，以获得心灵的寄托和精神的慰藉。所以在闲寂的系谱中，闲寂的自然形象其自身就含有悲凉的情趣，它是与人生的哀愁和悲苦之情融为一体的，其闲寂的思想内容就更有深度。

从此，闲寂与空寂的分离迹象更为明显，首先，闲寂从以人为对象位移到以自然为对象；其次，闲寂大多移入自然之中。闲寂开始渐次脱离人的生活的单一范畴，比起空寂来，更偏于受自然景象而诱发出的寂寥感和忧郁感。闲寂文学思想接近风雅的世界。

闲寂作为文学思潮，是在 17 世纪，即日本文学史的近世，经由松尾芭蕉而完成，并走向成熟。从这时开始，闲寂才与空寂处在不同的精神相位，闲寂所包含的内容比空寂更为广泛，更为丰富。从空寂到闲寂的飞跃，是日本文学思潮史的新的展开。

芭蕉在俳谐创作实践和俳谐理论两个方面，创造性地丰富和发展了风雅的闲寂文学思想。芭蕉俳论的主要内容由三部分组成，一是风雅之诚（在写实的真实文学思潮一章中已经论及）；二是风雅之寂；三是不易流行。三者不可分割，但前两者，即风雅之诚和风雅之寂是以不易流行作为基础的。从这个意义上说，芭蕉俳论的核心是不易流行。芭蕉认为作为日本文学传统基本精神的诚（真实、まこと）是流贯于各时代的不易的东西，所以他强调了"风雅之诚"。但他没有把不易绝对化，而同时适应时代流行的东西，提倡"风雅之寂"。也就是说，芭蕉的不易与流行的辩证统一，实质上是解决诚与寂、传统性与创造性的对立与统一的问题。这是近世革新俳谐的时代思潮

① 转引自藤田德太郎著：《日本文学之传统》，文圆社 1940 年版，第 123 页。

的中心。

芭蕉的俳论未见有系统论述的专著，其俳谐思想散见于他的《虚栗》跋、《幻住庵记》等文章，尤其是比较集中反映在《笈小文》、《柴门辞》上。后来其弟子将其论点加以整理并系统化，其中服部土芳的《三册子》和向井去来的《去来抄》被日本学者认为是比较准确地传达了芭蕉的原意，是最有代表性的。芭蕉在《笈小文》中强调"风雅乃意味歌之道"，他写道：

> 西行的和歌，宗祇的连歌，雪舟的绘画，利休的茶道，其贯道之物一如也。然风雅者，顺随造化，以四时为友。所见之处，无不是花。所思之处，无不是月。见时无花，等同夷狄。思时无月，类于鸟兽。故应出夷狄，离鸟兽，顺随造化，回归造化。

芭蕉所说的西行的和歌、宗祇的连歌、雪舟的绘画和利休的茶道，虽然其艺术形式不同，但其艺术精神的根源是同一的，这就是诚，就是真实。然风雅的概念，据日本国语辞书《大言海》解释是："啸风望月乐风流"。也就是说，风雅近于风流，但它又不是一般意义上的风流，而是更广泛地指自然美的感兴和艺术的感动，即指雪、月、花等自然风物之情，以自然为友之风流。从芭蕉上述的一段论述来看，芭蕉俳谐的风雅精神，首先是摆脱一切俗念，采取静观的态度，以面对四时的雪、月、花等自然风物，乃至与之相关的人生世相。其次是怀抱孤寂的心情，以愉悦为乐。芭蕉认为心灵悟到这一点，才能创造出风雅之诚、风雅之寂。换句话说，风雅甚或风流本身，就是孤寂。这就是芭蕉的所谓"俳眼"。从这点出发，以静观自然的心情静观人生，则人生等同于自然，达到物我合一，真实的物心与纯粹的感情相一致，即入物才能得物之心而显其真情，这样才能把握物的本情。

芭蕉俳论的"风雅之诚"与"风雅之寂"是以"不易流行"为中核的。关于"不易流行"说，按芭蕉本人的解释是：

> 万代有不易，一时有变化。究于二者，其本一也。其风雅之诚也。

土芳在《三册子》中解释道："师之风雅，有万代不易的一面和一时变化的一面。这两面归根到底可归为一。若不知不易的一面，就不算真正懂得师之俳谐。所谓不易，就是不为新古所左右。这种姿态，与变化流行无关，坚定立足于诚之上。综观代代歌人之歌，代代皆有其变化。且不论其新古，现今看来，与昔日所见不变，令人感动之歌甚多。这首先应理解为不易。另

外，事物千变万化，乃自然之理。作风当然也应不断变化。若不变，则只能适应时尚的一时流行，乃因不使其心追求诚也。不使其心追求诚者，就不了解诚之变化。今后不论千变万化，只要是发之追求诚之变化，皆师之俳谐也。犹如四时之不断运行变化，万物亦更新，俳谐亦同此理也。”

按照土芳的解释，“不易”是时代的新旧，与作风的变化无关，是一种永远打动人心的力量。这种不变的性格，是立足于“诚”之上而产生的。然而，立足于“诚”之上，不懈地追求“诚”，必然带来作风的不断变化。所以，所谓“流行”就是在追求“诚”之上产生的不断的自我转变和与之相应的作风转变。不易与流行，就是建立在“诚”之上。俳谐的永恒性，正是基于追求“诚”而在不断变化中产生的。相反，俳谐通过追求“诚”，完成不断变化之中具有永恒不变的本质。即不断变化中有不变的本质。

土芳进一步说明，自然对象中有各自固有的生命。各自固有的生命又相通于宇宙的根本生命。人也如此，人拂除私意，才能契入对象，开辟与对象生命相通之路，达到自我的本然性与宇宙本体性浑然一体之境地。这就要把握对象之“诚”，宇宙之“诚”，同时也证明了自我之“诚”。简言之，土芳重点强调了“主客合一”、“内外合一”才能达到“诚”的境地。

由此观之，“不易”是万古不变的东西，即现象千变万化，然其生命是万古不易的。在文学思想来说，也是流贯于日本文学历史长河的“真实”，这是有其传统的。而“流行”是随时代而变化，自然也是随着四季推移而变化的，所以把握自然的本质，不应是眺望原来的自然，而是以凝视自然所获得本质认识，还原于原来的自然之上。这样凝视物象所把握的东西，就是“闲寂”。“闲寂”就成为芭蕉观照自然的根本。闲寂是一时的流行，它是继古代写实的真实、物哀和中世幽玄的空寂之后，而形成近世一时流行的新的文学思潮。

芭蕉的结论是“不知不易难以立根基，不知流行难以立新风”。其主张的“诚”与“寂”正是根基与新风的关系。穷究芭蕉俳论都归为这两者，而这两者又归于同一根源，就是风雅之道。正如著名的芭蕉研究家林林指出的：“芭蕉以为作为诗艺的俳谐，当是真诚的，并从传统的继承与发展中，探索新的境界，思考‘不易·流行’的艺术观。据研究，所谓‘不易’，说的是经越年代还能感人；‘流行’说的是随着时代开拓新意境。他认为真诚是俳谐的要素，所谓‘不易’与‘流行’的作品也是属于同一来源。”①

---

① 林林译：《日本古典俳句选》，松尾芭蕉简介，湖南人民出版社 1983 年版，第 18 页。

由土芳的《三册子》可知，芭蕉的“松之事习松，竹之事习竹”中的习，“就是深入物，察其微，有所感，结晶成句。即使物明显露出表面，若不从中领会物的自然流露之情，就会使物我分为二，其情就不能达到‘诚’。此乃私意之作意也”。由此，创作者要提高心位，就必须去私意才能入“物”，直观地把握万物中宇宙根源的理，这样便与其本体的“诚”合一。否则，主体的自我与客体的自然分为二，其本情就无法进入“物我一如”之境，其情也无法达到“诚”。可以说，芭蕉是以“顺应自然”达到“物我合一”作为指导思想，建立其俳论新体系的。

芭蕉另一位弟子向井去来进一步阐明芭蕉的“闲寂”思想，断言“闲寂”是重视风雅。去来强调这一点是非常重要的，因为当时有的人将“闲寂”和“空寂”作为同义词，将两种不同质的文学思想视为同质的文学思想，这样就有可能抹杀芭蕉的独创性的业绩。

去来在《去来抄》正面论述芭蕉的“闲寂”的本质，写道：

> 野明曰：句之闲寂为何物。去来曰：闲寂乃句之色也。不是说闲寂之句。比如老人披甲胄驰战场，饰锦绣赴御宴，犹如老年有英姿。既有热闹之句，也有静寂之句。有如守花伴白头。去来先师曰：此乃充分表现出闲寂之色也。

这句话虽然有点含蓄，但道出了芭蕉的“闲寂”，“既有热闹之句，也有静寂之句”两重结构的性格特征，并且就此观点进一步展开论述：

> 师之句，有严厉之物，也有温存之物；有绮丽之物，也有实质之物；有深远之物，也有平易之物；有健全之物，也有悲哀之物；有鲁钝之物，也有柔美之物。虽说千姿百态，但甚少没有闲寂、余情（しほり）之句也。

从这里充分说明芭蕉的“闲寂”文学思想的两重性，是从枯淡到华美的两极情调，并且辩证地加以调适与统合，使之既含“闲寂”的情趣，又超越“闲寂”而达到具有更为广泛、更为丰富的内容的艺境——即虚与实的无常之境。可以说，芭蕉俳论的“风雅之寂”是以“不易流行”的思想所具有的特征即无常性为基调的。换句话说，其精神基础是“禅俳一如”，似禅气作用于自然之美和艺术之精神。他在旅次以“四时为友”，“顺随造化”，通过自然的观照，自觉四季自然的无常流转，进而感受到“诸行无常”。因此他竭力摆

脱身边一切物质的诱惑，以“脑中无一物为贵”，“以旅为道”以及以大自然作为自己的“精神修炼场”，在俳谐思想中培植“不易流行”的文艺哲学思想。从这个意义上说，“不易流行”成为其“闲寂”的思想结构的基石。芭蕉的这种思想，集中地反映在他的《奥州小道》一文中。他写道：

> 日月是百代的过客，去来年年岁岁又是旅人也。舟上漂浮一生者，或牵马辔而终老者，日日在旅行，以旅行为家。古人多死于羁旅中。不知何年会看到被风飘荡的孤云，诱发而不断生起漂泊之念。……我如同被神物所缠，心意慌乱，而道祖神亦来相邀。

他在《幻住庵记》也写道：

> 诚然，知觉迷倒皆归于一幻字，迅速无常之理，丝毫不应忘却。

他在《更科纪行》(1704)还写道：

> 无常迅速之仓皇，还视我身亦可见。

可以看出，芭蕉这些话是带着明确的目的意识的，即“以旅为道”。其旅行是意味为了佛道修业，“顺随造化”，“回归造化”，这成为其文学思想的重要源泉。首先，芭蕉在旅次常常感到寂寞和悲凄、不安与忧伤，所以他时常吐露无常之心，慨叹自己“早已抛却红尘，怀道人生无常的观念，在偏僻之地旅行，若死于路上，也是天命”。并且在最后一次旅行，写了俳句：“秋日暮分道无人，深秋邻人何孤寂。”他还写了一首辞世句：“旅中罹病忽入梦，孤寂飘零荒野行。”他出于“一切皆空”的佛法观，追求空虚的幻象世界，故而其俳谐观和自然观贯彻了“山川草木悉无常”的思想，给他的“风雅之寂”平添几分玄妙的趣味和宗教色彩。其次，他在旅次目睹人世的变迁的冷酷，人间不像大自然的素朴，于是不无感慨地引杜甫诗“国破山河在，城春草木深”，写下了俳句：“长夏草木深，武士留梦痕”。这时人事的“流行”(变化)与自然的“不易”抓住了他的心。这是他的“不易流行”的结晶句。实际上，从《奥州小道》开始，他已经超越世俗与欲望，与自然合为一体，同时表现出脱离世俗的修道的意志，并且将自己托于自然，处于自我与山川的一体感中，确立自己将旅行与人生视为同一的思想。

去来就芭蕉的“不易流行”与“无常观”的关系表示了自己的见解：“先师首先找到俳谐的主体，立不易之句，又以风雅时变，而教给流行之句。一

时流行，乃至一时变化，反映随时代推移，句风之变化，其根源于现实世界的无常性。”

芭蕉在艺术实践上，要达到其“风雅之诚”与“风雅之寂”，就得“顺随造化，以四时为友”。所以，芭蕉一生以旅为伴，以漂泊为生。他通过旅行的实践，逐渐摆脱外形写实的影响，将俳论本质的自然观照和表现技法内面化和深化。具体表现是：

第一，真正的技巧应具有真正的“批评眼”，即要敏锐、精细、慎重而正确地捕捉应该表现的东西的内容。

第二，获得正确捕捉的表现的东西的内容，同时要保持应该表现或已经表现的东西的原本面目。即避免刻意雕琢的技巧，否则会扼杀应该或已经表现的东西的本质。

第三，真正的技巧与生活态度是相关联的，技巧深化生活，生活也深化技巧，两者是不可分割的。

芭蕉的名句《古池》就是以此通过“闲寂”的独特表现力，产生艺术性的风雅美的。《古池》句曰：

闲寂古池旁，
青蛙跃进池中央，
水声扑通响。

这首俳句，如果从表面来理解，古池、青蛙入水、水声三者似是单纯的物象罗列。但如果从芭蕉的“俳眼”来审视，古池周围一片幽寂，水面的平和，更平添一种寂的气息。但青蛙跃进池水中，发出扑通的响声，猝然打破这一静谧的世界。可以想象，水声过后，古池水面和四周又恢复了宁静。这瞬间，动与静达到完美的结合，表面是无穷无尽无止境的静，内面却蕴含着一种大自然的生命律动和大自然的无穷的奥妙，以及作者内心的无比激情，飘溢着一股微妙的余韵余情，达到了“顺随造化”、“回归造化”的玄境。可以说，芭蕉吟咏自然，不是单纯地观察自然物表面的形，而是契入自然物的心，将自我的感情也移入其中，以直接把握对象物生命的律动，直接感受自然万物内部生命的巨大的张力。这样，自然与自我才能在更高的层次上达到一体化，从而获得一种精神的愉悦，进入幽邃的幻境，艺术上的“风雅之寂”也在其中了。又比如，他旅行奥州小道，来到山形藩领地的立石寺，置身于景色佳丽而沉寂的意境，心神不由清净起来，于是作句一首“一片静寂中，蝉鸣

声声透岩石”，以慰藉他的悲凉的旅心。可以说，其俳谐精神与《古池》是相通的。芭蕉以闲寂为基础，将自然与人生、艺术与生活融合为一，达到“风雅之诚”。这个“诚”（真实），较之物质的真实，更是重视精神的真实，是作为精神净化的艺术的真实，从而创造了俳谐的新风。

总括来说，芭蕉艺术观以及基于此的艺术实践，其根本是源于：

一是日本传统的“真实”、“物哀”、“幽玄”文学思想。芭蕉以古代传统的歌情作为媒介，捕捉自然物象的固有生命，并将此固有生命称作“本情”，以为风雅终极的目的。这是离开自我的小主观，归入自然的本情，并通过两者合一，走向大宇宙。而这种艺术观的根底就在于“真实”（诚），并且浑然“物哀”与“幽玄”。尤其是西行、慈圆的“闲寂”的形象化，对于芭蕉“风雅之寂”的生成作用，都是不容忽视的。

二是中国老庄思想和朱子学世界观。芭蕉将老庄的“天人合一”思想和朱子的“天道即人道”思想移在俳谐上，在把握主客合一的基础上，觅寻俳句的人生救济的至高之道。他所主张的“贯道之物一如”，就是老子主张的顺应自然，由必须“惟道是从”，抱守着本体“一”也。在表现上，则深受汉诗的内在张力的表现的影响。他的“闲寂”看似消极无力，但内里却蕴藏着无限的力量。

特别值得注意的是，芭蕉还深受中国文学的影响，时常言及李白、杜甫、黄山谷、苏东坡和白居易等人的诗，并且将他们其中一部分的汉诗俳句化。在他的“闲寂”的谱系中，自然地受到唐诗的“寂”的诗境的深刻影响。唐诗中，含“寂”、“寂寞”、“寂寥”的诗句无计其数。它们表现主观的心绪的同时，也不时地出现在自然对象物的描写上。而且“寂”与禅结合，带上宗教性的色彩。比如王维的诗句：“爱染日已薄，禅寂日已固”，“一悟寂为乐，此生闲有余”。唐诗这种“禅寂”的思想，早就影响着日本古代和歌，比如藤原俊成编撰的《千载集》（1187）中“寂”句就已经带上这种“禅寂”的倾向，而这种思想倾向到《新古今和歌集》就更加明显，出现积极肯定“寂”的歌，于是出现西行、慈圆的“寂”的形象化。

芭蕉的“风雅之寂”正是在这种背景下，在和汉两种思想的接点上，确立在“风雅之诚”上，贯彻其自然与人生融合一体的“风雅之寂”。在芭蕉看来，艺术创作主体是心，要去私意，提高创作者的心位，才能使客体的自然和主体的自我处于变动不居的状态，才能使诚与寂都存在于相反相成、互相依存的对立统一之中。芭蕉开拓出一个时代的新俳风，推动了一个时代文学思潮的发展。

日本作为观念形态的文学思潮，从古代的“真实”、“物哀”，经过中世的幽玄的“空寂”，到近世的风雅的“闲寂”。风雅的“闲寂”则集约和包容了前代各种文学思潮而发展起来，逐步形成日本古代文学史上的写实、浪漫、象征三大主流。

第十二章　古典主义文学思潮

文艺复兴与古典主义文学思潮——契冲·春满的开拓古学——仁斋·徂徕·真渊的古学体系的建构与完成——宣长·笃胤的古学的发展与异变——古典主义的基本特征

从世界文学范围来说,16 世纪中国明代中期发生拟古运动,17 世纪西欧兴起古典主义文学思潮,尽管他们的文学背景不同,所含内容与形式也不尽相同,但在确认古典文化的价值,以及在文艺理论和创作实践上都以古典文学作为典范的基本精神是相通的。与文艺复兴相伴而生也是相通的。

16 世纪,日本已存在尊重古典的风潮,而且不仅限于贵族阶层,连武士、町人也十分倾倒古典。然而与日本文艺复兴相伴而生的日本古典主义文学思潮形成比西欧稍晚,萌芽于 17 世纪末,完成于 18 世纪元禄时代。原因是西欧早于 14—16 世纪文艺复兴运动开始之后,古典的思想和风格已经从传统的基督教的束缚下逐步解放出来,被人们重新发现而获得再生,开展新的人性解放运动,加上其基本文化精神是理性至上,以理智作为尺度来衡量新的个性观,具有哲学的性格。而日本在这一历史时期,佛教深深渗透到日本各个阶层,儒学和武士道文化已经建立了完整的思维体系,先后确立了寺子屋和藩校的教育制度,缺乏探求人性的自觉,加上日本学术体系的理性和理论贫乏,基本文化和文学精神是感性至上,致使以理性至上为基本特征的古典主义的发生处在滞后的状态。

17 世纪末至 18 世纪,日本社会上,现世主义作为时代思潮而广为流行。

在学问上，往昔学问的中心是儒学和佛学，如今掀起一股探索历史热，从上层阶级到一般市民探求历史知性的欲望非常强烈，合理主义成为他们的基本的思考方法，连对古代传说的怪异也企图作出科学的合理解释，随之而来的人本的自觉也得到了承认。同时合理主义的发达，批判了主观唯心主义的朱子学，将重点从主观的“义理”位移到客观的“真实”上。加上对西欧近代科学的热情的高涨，开始引进自然科学以及人文科学，包括历史学、地理学、语言学、考古学和民族学等独立的学科，但却没有减少人们对日本的关心，相反对日本尤其是日本的历史和古典的关心更加迫切。同时期的武士和町人文学中的性爱主义和劝惩主义的文学思潮，肯定语言的通俗和文学教化的功能，对当时的文学是很大的冲击。作为对这种时代思潮的对抗意识，考察古代文学意识便成为一种主题。这是这个时期最具特征的变化。

从中世到近世的时代交替，上述变化也给日本文学思想带来一个破坏与重建的问题，即带来文艺的复兴问题。所谓文艺复兴，就是复兴古代文艺精神，同时又契入新时代的新的文艺精神。在日本，作为文艺复兴的一环而展开的古典主义，就是近世“国学”的复兴。日本“国学”的萌芽首先是从批判中世以来建立的儒佛思想体系开始，重点批判朱子学的劝善惩恶文学思想压抑和扭曲人的真情，企图将人的真实生活从它们的束缚下解放出来，由此阐明人生的真实。可以说，这是日本人文主义的初步开展，完成了日本近世的第一次关于人性理论的整合。

因此，复兴“国学”成为文艺复兴的中心问题，由契冲开拓，经过荷田春满、伊藤仁斋、荻生徂徕、贺茂真渊的承传和发展，最后由本居宣长集大成，完成成型的古典研究体系，至平田笃胤，问题开始异变。所谓“国学”，《倭训栞》解释“国学者，倭学也。有神学，有歌学”。“国学”即一般所称的古学。古学派者们在外来文学思潮主要是儒佛的劝惩文学思想的冲击下，以文献学和实证学方法论，通过日本古典文献，主要是《古事记》、《万叶集》以及《源氏物语》来研究日本古代的历史、制度、文学等，特别研究古典的语言学，以探寻和恢复日本固有文化及其精神为目的。

契冲是古学的开拓者、古典主义文学的先驱。他批判中世歌学，力图恢复歌论的原本的“真实”思想，这成为建构古典学问——国学的基础。他的学问方法是立足于追溯日本古典，利用文献学的研究来把握古典精神的真髓。其代表作《万叶代匠记》(1758)广泛地采用《古事记》、《万叶集》等的古典用例，确定语义、注释语法、列举类歌、引用汉籍佛典，来构思创作，说明情趣，将迄今的古典研究提高了一步。

他的文学论，包括三方面的内容：

一是文学的本质论，他认为古歌渊源于神道，这是由《记·纪》传承下来的，读古歌就可知古人之心。他论述歌的本质时，强调和歌由神而来，歌人的人生根底，通过和歌而融合于神道。因此他的文学本质论是以日本本土文化精神——神道精神作为根基，企图以此取代儒教的影响，或者至少是企图以此来完成神佛融合之道，带上几分神秘主义色彩和宗教式的思考。

二是文学形态论，更重视古歌的形态，表现在他对古歌的批评态度上，褒《万叶集》而贬《新古今和歌集》，承认《万叶集》在和歌史上的不可动摇的地位，非常重视万叶歌的素朴的表现技巧，以及和歌的情趣性，即万叶歌所流露的真实的情和趣。在物语论方面，他强调《伊势物语》主人公在原业平一生的真情，他以《伊势物语》最后的辞世歌“有生必有死，此语早已闻。命尽今明日，教人吃一惊”为例，说明“后人吟虚伪的辞世之歌及悟道之诗，皆是伪善，甚为可憎。业平一生的真实表现在此诗中，显示着后人一生的虚伪”。同时强调《源氏物语》主人公源氏以恋爱的情趣为主旨，其一人的行为善恶混杂，并非记善人的善行、恶人的恶行以示其劝善惩恶之意。所以他没有接受朱子学的劝惩论。他认为恋爱的情和趣是体现人之真情，是文学的根本要素。这种对文学表现人性的真实的思考，具有艺术主义的倾向。可以说，他的艺术主义文学观是建立在日本“崇真嫌伪”精神的基础上的。从这个意义上说，他更重人的感情生活，及其升华为美的生活。

三是文学的语言论。他通过研究《记·纪》、《万叶集》，《续日本纪》、《延喜式》等古典的假名使用法，了解古代的音韵体系，以把握古代人的美的情愫。

可以说，契冲的文学意识是与神佛融合的神道观密切结合，以神道乃“神神自知只适性，圣圣亲行不矫情”之理，强调神道不作矫情，探求纯粹、自然、真实的人性。这唤起近世文学对人性的思考，成为其后古学“道人情论”的源头。

荷田春满在契冲文献学研究的基础上，提倡古代文化主义。他不满于当时只重视儒学和佛学而忽视日本古来之道，认为如果此时再不振兴古文化，就会失去重振的时机，于是他一方面企图在京洛的赐地上开设“皇国学校”，并为此提供自己收藏的古文献资料，以供有志研究者使用。但他与契冲不同，他更重于《古今和歌集》，尤其尊重古歌的“真情实意”，即尊重咏古歌所表现的发自内心的感情，以及赞美它的内容所拥有的雄健精神。他在《创学校启》中说：

《万叶集》者国风纯粹，学焉则无面墙之饥，《古今和歌集》者歌咏精选，不知则有无言之诫。

为了复兴古代文化，他进一步主张建构一个“古语—古义—古学”的研究体系。他认为通古语，才能明古义，否则复兴古学是不可能的。所谓“古义”，是指通过《记·纪》的神代卷的古语及其叙述的事迹，探究神道的真意。

伊藤仁斋的“古义学”不是采取实证的研究方法，而是通过日常生活的实践，来验证和体验的。他是以“道人情论”作为其思想基础的，因此对宋儒朱子学有违人情的论点持批判的态度，一是反对朱子学将人性分为本然性（天理）和气质性（人欲）和它所主张的“存天理、去人欲”。二是反对朱子学将善恶作为对立面的见解，主张复孔孟之古，将仁作为爱解，配以义，辅以礼，调和善与恶、天理与人欲，据此而倡导文学的“道人情论”，他说：

凡天地间皆一理耳。有动而无静，有善而无恶，盖静者动之止，恶者善之变，善者生之类，恶者死之类，非两者相对而并生，皆一乎生故也。

同时，他又说道：

诗本于性情，故贵真，而不贵乎伪。苟不出于真，则虽极其殚巧，要不足观焉。

余以为诗全在于情。三百篇至于汉魏，皆专主情。景以情生，情由景畅，未尝不出于情。

他主张诗以情为本，是人情的真实的表现；同时强调俗外无道，道外无俗，俗始能尽情。他说：

盖诗以俗为善，三百篇之所为经，亦有以其俗也。

伊藤仁斋强调了文学以情为本，而俗才能尽情，俗则自实。意思是说，文学表现上，俗才能显人情的真实，如果求表现上的雅，流于修辞，就会失人情的真实。

因此，仁斋没有将文学放在劝惩的掣肘下，相反尊重人的真实表现。他

的“道人情论”就以真为本，以此贯于人的性、情、心，并辩证地解释三者的关系，即将心分为体用两面，心之体为性，心之用为情，而心统辖性与情。而心真，性与情亦真。其子东涯整理他的这一学说时，也从反对朱子学从善恶来解释三者的关系，作了进一步的解释：

> 心、性、情三者，人必有之，本无善恶之称。
>
> 心性无善恶之称。

关于人情，仁斋强调不应附加任何伦理价值的判断，具有人本主义的思想倾向。他之子东涯在解说他的学术思想时，反复说明：情是人之真实心，《礼记》礼运篇的七情，即喜怒哀乐爱恶欲七者，不学而能，好善厌恶也是真实心的话，那么好色嗜食也是人心之真实。这里的真实二字，作者写作“まこと”。由此他强调学问要重活道理，不要信守死道理，即不以道德为目标，而努力追求人的自由发展，积极肯定人性、人情、人心的真实性。他的弟子中江岷山则进一步解释：圣人之道人情而已。异老佛以人情为恶。圣人以人情为善，顺善而尊之。此乃圣人邪说之所以由分也。夫人伦之所以立者，以人情也。人生不能无情，是以圣人顺人情以教之也。

关于伊藤仁斋古典主义的基本特征，中村幸归纳为下述五点：

（一）文艺是道人情的。

（二）文艺不是劝善惩恶的工具。对人情有直接的共感，正是完成人性之缘故。

（三）文艺的雅俗在日本和中国都是人情的表现，这是共通的。

（四）表现日常的事实与感情的俗作品，比起古典雅的作品来，更含有人情的真。

（五）作品的深浅，当然是依存于享受者的能力，但要掌握俗中的高深意义，修行是必要的。①

荻生徂徕除了有所侧重地传承古学的精神之外，还受到中国明代古文辞派拟古典主义文学思潮的影响，明确提出文学创作要模仿古典作品，以古典作品作为规范，恢复和发扬古代作品的格调。其中主张肯定人情的自然性，进而恢复古代文化的自然本性。首先，他主张“人情论”，认为圣人之道，是治人情而设，为了理解“道”，就必须通达人情，文学的意义全在于主情。

---

① 转引自小西甚一著：《日本文艺史》（四），讲谈社 1993 年版，第 205 页。

他说：

> 情者，喜怒哀乐之心。不待思虑而发者。名以性殊也。七情之目。……儒书曰喜怒哀乐爱恶欲。或止言喜怒哀乐四者。此皆以好恶两端言之。大抵心情之分，以其所思虑者为心，以不涉思虑者为情；以七者之发不关乎性为心；关乎性者为情。凡人之性皆有所欲，而涉思虑则或能忍性。不涉思虑，则任其性所欲。故心能有所矫饰，而情真有所矫饰，是心情之说也。

可以说，在这一点上，徂徕与仁斋相同，采取"人情论"的立场，强调了诗是艺术，是以艺术表现尽人情之微妙。所以他主张文学是叙述性情，涉及人的情趣，而不在理论上解释义理和涉足人伦之道。

其次，他在表现论上更重古典主义，主张尽人情世相，以风雅为典，尊重表现的体与格，即重修辞。因为他以为语言因时代而变迁，"近言"即今天的语言与"古言"即昔日的语言不同，不能像宋儒那样用"近言"来解释"古言"，所以他主张要通过古代的独特修辞法来表现，因而强调：

> 辞者言之文者也，言欲文，故曰尚辞，曰修辞，说文以定言。

其修辞或曰尚辞，目的是使文章达到简洁和典雅，而又不失传统的表现，不失事情的真实。因此要反弹宋儒以文学作为伦理思想工具的表现，同时又追求文学的表现上的修辞的雅，带上复古的倾向。

贺茂真渊私淑契冲，师从荷田春满，并综合契冲的文献学方法和荷田春满神道思想与复古主义，企图依靠古歌、古语，直接理解古意、古道，即古代日本精神。所以他的学问对象以国学思想和歌学为中心，其业绩主要体现在"五意考"上，即《国意考》、《歌意考》、《语意考》、《文意考》和《书意考》上。其中心内容是将日本本土文化和儒佛外来文化分称国意和汉意，认为汉意过于理想化，政道于现实是软弱无力的，五常之道反而会乱世；歌道虽似无用，但反而可以成为治道之理。所以他反对拘泥于儒教形式的义理，而强调根植于天地自然的古道，并提倡依靠歌道来回归古道。他的所谓"古道"，特指"神皇之道"。

于是他钟情于万叶古歌，认为学万叶歌，不仅学歌，而且学其"真心"，而万叶歌的"真心"，正是天地自然的真心，即"大和魂"。同时他致力于解读《万叶集》古语，认为日本古语与中国、天竺语言不同，其五十音具有优越性，

以此充实上述古学论，建立了“古语—古义—古意—古道”的更为完整的新的研究体系。也就是主要通过古语，知古义，来了解古人的思考方法。所以他从排斥外来文化主要是儒佛文化出发，抱着极大的热情追求上代的古典主义，并企图通过对日本古代语言文化的阐释，建立具有道义内容的古道。同时他从研究《万叶集》开始，以为万叶论是以自然感情作为歌的根本，主张自然感情之中就有柔和人心的教化力量。

他强调古歌是一种强烈感情的直接宣泄，也是人的精神的直接表现，他说，“古世之歌，人之真心也”，所以以为万叶歌直接道出人的真心，由此更是重视古歌的内容即歌道。他研究万叶歌，不仅是作为文学来研究，而且是作为日本文化精神来敬重。所以他重视歌的内容多于形式，尤其是重视万叶歌的雄健性格，他以为歌道似无用，但反而可治世。于是他提倡通过万叶精神，恢复日本固有的“神皇之道”。他认为儒佛文化使古道蒙上阴影，因此要依靠歌道来恢复古道。在此基础上建立他的“古道论”，赋予古歌某种道德和宗教的内涵。

本居宣长摄取契冲的学问和继承了贺茂真渊的研究新体系，他的古学则由文学论、语学论和古道论三部分组成，三部分是有机联系，且以古典主义为基本精神是相通的。

本居宣长的文学论主要由歌论和物语论两部分组成，而相通于两者的是“物哀论”。这是他从古文化主义的视角出发研究《源氏物语》、《新古今和歌集》等日本古典而达到的。首先，他的文学论提出以感情为中心作为生活的基调“物哀”，其文化精神基本上与上代以素朴和炽烈的感情为中心的基调是相通的，也即与以自然为本体的“神道”是相通的。比如，以物语论《紫文要领》、歌论《石上私淑言》为代表的评论《源氏物语》和古歌的文章，强调了物语与以教诫为目的的儒佛书不同，归结其本意是“知物哀”。因而他主张重技巧、重词，通过形式的规范性来研究人的内在的真实性，将真情与技巧调和而达到统一。他说，歌类、物语类的“歌词完备，婉转歌咏之物皆为歌也”，对技巧的意义做出自己认为合理的解释，并且在这一点上赋予古学以学术意义和时代精神。其次，他通过和歌的史的考察，认为歌是人心触物为之所动而生的感情，所以和歌的本质是以感动人心的“物哀”自律地展开的，物语则以满足世人的“物哀”之情为佳。也就是说，他主张文学的本体在于表现人的真情，倾诉内心所思之事，而非在于助政治，也非在于助治身，这是超越善恶判断的。总之，宣长提出“物哀论”的目的，是要明确文学的独自目的和主体功能，这是划时代的创见。

语学论是本居宣长的古学不可分割的一部分。他主张语学是古典研究的一环,他身体力行,通过实证学方法,从古代的歌谣、祝词、敕语等的古代语言来研究古语"てにをは"助词、助动词,以及外来汉语语音和古语的关系,考察日本语的特性;同时研究古语与文学和思想的关系,以此达到探寻日本古典真髓以及强调日本语优秀性的目的。

古道论是本居宣长古典主义的核心,以古文献、特别是《古事记》所载的神代、上古的事迹和古语研究,强调日本存在与儒佛截然不同的古道,从而主张恢复古典中的古代的"真心"(まごころ)。他说:

> 所谓真心,是指产巢日神的御灵与生俱来的心。这真心有智也有愚,有巧也有拙,有善也有恶,形形色色,像天下人事一样,神代的众神,无论是善事还是恶事,都各自由其真心而行之。

这里的真心是排除智愚、巧拙、善恶的区别,即排除"理"而以"情"为基础,是古人动情的基本样态。也就是说,他试图从以《古事记》为代表的古文献中探索古人的心,探索古代的文化精神,以此确立其最终的研究体系。正如加藤周一指出的:"本居宣长划时代的业绩,是在受儒佛影响的文化中,将摆脱这种影响的日本土著世界观提高到知性的洗练的思想高度水平。如果借用辩证法的用语来说,也可以说宣长第一次使土著世界观从即自存在发展到对自存在。他在独特的学问(所谓'国学')以及在论战式的散文和语录上,将这种思想表现了出来。他的学问,包含运用佛教或儒教的概念去研究古代神话、土著的信仰和仪式等,这与极端拘泥于试图勉强建立秩序的神道的理论全然不同,它包含了古代文献(特别是《古事记》)的精密的历史语言学研究,以及洞察日本大众中固有的文化的核心。"[①]也就是说,本居宣长研究《古事记》不仅对历史语言考证,而且探索固有文化的核心——本土的文化思想的根。所以说,宣长竭力挖掘的"真心"是指少受儒佛的影响的古代日本人的"心",即他所称的"大和心",包括日本人的传统思维和感情。

本居宣长研究的综合成果反映在《古事记传》(1798)所归纳的"神之道"上。他批判《旧事本纪》以汉文表现有碍于古语和古典的研究,于是开始重视研究《日本书纪》而及《古事记》。其理由:一是《古事记》以古语为旨不失古实。即它以古语传达古代的真实,二是《古事记》除歌谣外,详细地叙

---

① 加藤周一著:《日本文学史序说》(下),平凡社 1981 年版,第 172 页。

述日本古文化的史实，而且所用古语是万叶假名五十音训读，不掺杂汉意，而《日本书纪》经过汉文润色，许多地方失去了古意。可以说，宣长的文学论以古典为对象，这称为“古学”，并以古学为眼目，通过语言学的实证研究方法来探究日本古典，而且主要采取注释的形式来探讨古语与文学和思想的关系，深化其古语的认识，强调了日本语的优越性而达到古道即神之道。

与此同时，本居宣长将歌学与神学联系来思考，认为通过契冲的歌学，可知神学者的谬误。他说：

> 唯有契冲学，不溺时流，直据古书以考敖之，大辟邪说而倡古学。卓见哉。然其勤在训诂而不及咏歌。是为可憾矣。仆不敏不自量，窃有复古之志。乃亦赖其学而别开双眼，以历观古今之歌察其得失，则妍蚩了然如指两掌。于是乎颇得咏歌之大体。亦唯冲公之赐也。厥后益求古言，稍稍溯源窥读《古事记》、《日本纪》日夜不懈。久而熟之通晓古言，则古典之旨亦明矣。……乃回首看焉，刚神典诸注家误谬亦了然如指诸掌。因谓，歌学者不可以不学神典也，神学者不可以不学歌书也。近来歧为二途如不相与者。宜矣相失也。

不能忽视的，他在古学论中存在的另一种倾向，就是对神的概念作了如下的注释：

> 但凡所谓神，是古御典学所看到的天地诸神为始，或说坐在祭祀它的神社里的御灵。又，人更不消说，海山鸟兽草木之类等，其余何足稀，不寻常，将优秀之物，可畏之物称为神。

也就是说，本居宣长对神有三种解释，一是天地之神，二是人，三是自然物。据此，他认为太古历史传说的传统，各国有之，然都是不正确的，而《古事记》中的我皇的古传说，与其他国家的不同，它是真实的正传。所以他说“人以人事议神代，我以神代知人事”，“立志学道，首先要舍弃汉意、儒意，坚固和魂”，并“应以巩固大和魂作为至关重要的事”。这种观点具有神秘主义和强烈的民族主义色彩。正如加藤周一分析的，本居宣长存在两个弱点：“一是把神话与历史混同，从而把天皇制神秘化；另一是把文化的特殊性与思想的普遍性混同，从而表现了牵强突出的民族主义。”①

---

① 加藤周一著：《日本文学史序说》(下)，平凡社1981年版，第145页。

本居宣长亡故，其弟子平田笃胤继承先辈的古学说，他不仅限于研究古典，而且超越中国、天竺而研究欧洲，研究基督教乃至自然科学，进行比较，其立足点是通过古语的研究，探索日本古代的“心”，企图论证神代的存在，以此说明日本民族的优越性。从他的《古道大意》(1808)就可以看出这一点。他在这一专著中用大部分篇幅论述在输入儒佛之前，日本开天辟地就以纯粹的古意(いにしえこころ)和古言(いにしえことば)来思考古事(いにしえわざ)。他说，这是事实上所具备之事，谓之“真道”。他认为《古事记》主要记录了“古代的真道”，即以上代的“意”(こころ)和“事”(わざ)表现上代的“实”(まこと)。而所谓“实”，就是日本国体、国土、国民性的优越。同时批评《日本书纪》以后世之意来记上代之事，而且用汉语来解释皇国之意，就失去了皇产灵神赋予日本人的“古代的真道”。他说：

> 诸国的造物・主宰神都是日本皇产神灵的讹传。日本正是处在天地的根带(中心)，日本的天皇正是治“四海万国的真天子”。……日本是神的御子孙，是皇产灵神直系的万世一系的天皇而治之的世界无比的尊贵的国家。……人由皇产灵神制造出来的，因此“真情”是由皇产灵神直接赋予的，故将它称作“天性”(うまれつき)。日本人的天性是“武高而生大和心(御国魂)”，修心不出邪心，练就这种天性即大和魂，就是日本人的“真道”。

平田笃胤与前辈不同，从抽象的理论概念摆脱出来，落实到具体的所谓的“事实”上。什么“事实”呢？据山田孝雄定义：“其（国学）眼目仅是归于阐明一个国体。这个国体就是天皇、国民、国土一体的实体。而要维持国体，使之永远存在，就是所谓贯于古今之一道。这一道是采取神道形式、采取国民精神形式、采取国民道德形式和采取国体形式表现出来的。古代的国学者倾尽心力研究的，最终是要弄明这一道”[①]。由此可见，平田笃胤的古道论带上了强烈意识形态的色彩，开始发生质变，为其后的国粹主义者所利用。

古学者们的主张虽因时间和因人而存在微妙的差异，但他们的古典主义的基本特征可以归纳为如下几点：

（一）他们在近世新儒教为中心的外来文化占据着日本思想、文化和文

---

① 转引自岩波讲座《日本文学史》第8卷近世，岩波书店1958年版，第4页。

学空间面前,企图从古学中找到立国之本,重新恢复和弘扬日本本土文化,以重建日本精神的支柱。为此他们高度重视日本古代文化和文学,表现为对以《古事记》、《万叶集》为代表的古代典范作品的尊崇,以及对以古代典范文学为基础的历史传统和古文化精神的敬重。他们一些人,比如伊藤仁斋、荻生徂徕等反宋儒朱子学而不反孔孟之古,同时在文学理论和创作实践上以古典(以日本古典为主,也借助中国古典)为规范。近世的日本古典主义文学思潮,就是以古学论作为思想背景的。

(二)提倡文学的本质是道人情,追求人情的自然真实的表现。但这里所说的自然真实不是指客观物质世界的自然真实,而是指经过主观选择的对象——人之性、人之情和人之心的自然性和真实性,即从求真出发,以情趣为目的,但必须与纯风良俗相一致。

(三)主张人情的真实是文学的最高意义,也是人格完成的一个重要方面。他们不仅挖掘和继承了古代以来日本的自然本位的神道精神及其真实文学思想,而且赋予它具有前近代文学思想的诸要素,比如人本主义、人道主义的要素,尊重人的自然生命,积极肯定人性,是有其适应时代发展的合理性的一面的。

(四)采取文献学方法研究古典,是日本古典主义的一大特色。它主要通过古语及其表现的研究来探明古代的事实与精神,且从文学而及于古道。同时承认古典主义文学语言的定型,提高和深化对古语的自觉认识,从而强调日本语的优越性。同时,摒弃平民大众的口语,而采用典雅的用语,尊重形式上的精确和规则,简洁和洗练。

但是,复兴古学的运动从古语而发展到古道、从文学发展到政治也存在一定的历史局限性,它企图通过古典文献的研究,以古代天皇制政权为了巩固其统治体制而创造出来的神话和传说,作为其"神皇之道"的理论依据,尤其是后期,与昂扬狭隘的民族意识结合,便完全拂去文学要素,离开了学术研究的轨道,使古学意识形态化,带上复古主义、日本主义的倾向,存在偏颇的一面。这样就可能出现运动的创始者们所预料不到的结果。比如在幕末的政治危机中,企图掀起一场复古倒退的政治运动,平田笃胤以重视政治实践为契机,就利用古学排外复古的皇统精神,宣扬日本民族和日本文化的优越性,以及尊王攘夷思想和所谓大和民族精神。近现代的日本也利用了古学这种偏隘性重复着这段历史。

正如日本近代史学者远山茂树等人主编的《近代日本思想史》一书中指出的:"国学家们的立场既然不是人民的立场,那么这种学问本身就很容易

孕育陷入专制主义、神秘主义的倾向。而且所谓国学，在批判儒教的表面上的合理主义的同时，一味主张恢复感情至上的人性，因此它就包含着一种感情至上的非合理主义的弱点。所以国学就具有了不仅否定儒教的合理主义，而且存在否定一切合理主义的危险性。”①

① 永田广智著：《近代日本思想史》（第1卷），商务印书馆1992年版，第14—15页。

第十三章　性爱主义文学思潮

性与爱文学理念的历史源流和思想文化背景——性爱主义文学的原型及其审美价值——围绕好色理念的两种对立观点——“粹”的文学思潮形成及西鹤、近松的好色文学思想性格

爱与性是人类生活和文学艺术的重要主题，人们将爱与性的完美结合作为一种美的存在而执著追求。爱与性的发展，受到不同时代、不同国家、不同民族和不同文化圈的宗教、道德、法律、风习乃至审美意识的制约，在文化史、文学史上留下多彩的内容。

一般来说，在文学上探索爱与性，不完全是生理和心理的作用或伦理道德的规范，而是爱与性所具有的美学方面的意义。爱的内容非常广泛，但唯有男女异性之间的爱是与性结合，而且表现得最为亲密和最为热烈。但男女之爱不单纯靠性结合来完成，它有着多层的结构和多种的完成方式。也就是说，性是爱的结果，是心灵与心灵的契合，然后才能带来精神与肉体的完美结合。如果将性与爱的秩序颠倒，性就会变为纯粹的肉欲。如果将性与爱分离，人就会成为性的奴隶和工具。在文学上对爱与性的不同表现，也大致源于这种种对爱与性的不同态度。

日本的起源神话是从爱与性开始的，历史传说中的自然神与人性息息相通，也是有人的欲求的。古代人对自然神的崇拜，也包括对性的崇拜。所以，日本古代文学对性的表现是非常坦率，也是非常认真的。比如《古事记》、《日本书纪》中所描写的伊邪那岐和伊邪那美男女两神，奉天神敕令，

从天而降，他们结合的过程是：伊邪那岐和伊邪那美下凡后，看见一对情鸽亲嘴，他们也学着亲嘴；目睹一对一对结合，受到启发，伊邪那岐男神问："你的身体怎么样?"伊邪那美女神答："我的身体逐渐完整了，唯有一处没有闭合。"伊邪那岐就说："我的身体有个多余的地方，那么就献给你吧。"伊邪那美同意了。于是这对男女神无从自掩地合而为一，最后生下日本诸岛、山川草木，以及支配诸岛和天地万物的太阳女神天照大神和八百万神。这男女两神的爱与性的结合，被称为"神婚"，从此相传，日本神可以泰然地享受爱与性的快乐，不存在基于宗教原因的性禁忌。尤其是《古事记》、《日本书纪》更具有规范性的意义。所以日本古代文学在神道这种精神的影响下，对爱与性的主题是采取非常宽容态度的。

日本古代文学最早的爱与性的素材是起源于这种"神婚"，其特征是：男女的爱与性都是发生在漆黑的夜晚，因为古代日本人认为神的时间带是夜晚，只有夜晚才能接触到神；同时日光、月光是神附于大地的咒力，在日月光下求爱是绝对禁忌的。所以《古事记》、《日本书纪》所描写的男子到女子家求爱必须站在神的位置上，夜访早归，而且只限一夜，早晨分离后，他们的爱与性就结束，有时女子对男子的面目还来不及辨清呢。

日本神道对爱与性的这种宽容态度，不仅影响日本人对爱与性的伦理观，而且影响着日本文学的审美情趣。与《古事记》、《日本书纪》同时代的《万叶集》，以及平安时代的《竹取物语》、《伊势物语》、《源氏物语》、《古今和歌集》，中世武家时代的谣曲、狂言等各种文学样式，大多以爱与性作为主题，逐渐形成日本文学的好色审美理念。到了近世江户时代，以井原西鹤的小说和近松门左卫门的净琉璃、歌舞伎将好色审美情趣提到一个新的高度，从而形成具有日本特色的性爱主义文学思潮。

这里的"好色"二字有着特殊的含义。从语源来说，奈良时代的"色"字只含有色彩和表情两层意思，到了平安时代，"色"字的含义扩大，增加了华美和恋爱情趣的内容。日语的"色好み"的"好み"(このみ)不是"好"的训读，而是含有选择之意。"好色"是一种选择女性对象的行为，不完全是汉语的色情意思。因为"色情"是将性扭曲，将性工具化、机械化和非人化，而"好色"是包含肉体的、精神的与美的结合，灵与肉两方面的一致性的内容，好色文学以恋爱情趣作为重要内容，即通过歌表达恋爱的情趣，以探求人情与世相的风俗，把握人生的深层内涵。所以日本近世的性爱主义文学思潮也称为好色文学思潮，含有常情的一面，并不能理解为卑俗的文学思想，况且它与物哀、风雅的审美意识相连，是具有独特的美学价值和文学意义的。

所以能称得上“好色家”的，必须具备两个基本的条件：一是和歌的名手，二是礼拜美，即在一切价值中以美为优先。可以说，好色不是性的颓废现象，而是作为一种美的理念。

从思想背景来说，古代日本社会信仰土著的神道，认为世界是神的大系，爱与性也是属于神的，以神的意志来行动。而神道对性爱是开放性的。比如，日本的歌始源于神的咒语，用歌来歌颂“神婚”，这便出现“歌垣”这种求爱的方式，即未婚或已婚的男女云集山野或郊外，彻夜对歌、舞蹈、游乐，最后选择意中人，伴随而来的是性爱行为。这是在神的名义下爱与性的解放方式，可见神道文化是肯定这种自由的性爱及其审美价值取向的。6世纪严格禁欲的佛教传入日本，日本佛教衍生出许多宗派，打破了传统佛教禁欲的戒律。尤其是平安时代初期，通过空海从中国引进的真言密教，其经典《理趣经》称男女性欲本来是“清净”的东西，通过交媾进入恍惚之境、一切自由之境，从而达到“菩萨”的境地；同时性交快感高潮的瞬间，进入超越的心理状态，就达到解脱的境地。真言密教这种清净、逐情而至悟达的思想，以及“男女合一”、“色心不二”的性思想与日本本土上述神道的性文化意识的结合，对现世性欲的积极肯定，不仅对当时好色风习和好色思想的形成产生重大的影响，而且加速了好色文学思想的酿造和形成过程。

同时，好色文学思想的形成，与近世人文主义的萌芽有着某种程度的联系，好色是一种恋爱情趣，而且更多属于精神性的。它是争取自由与肯定人性的表现，而不是追求性本身。也就是说，主要从性的侧面肯定人的自然的生，即享受现世的人生。这显示了町人的现世主义精神与中世的来世思想是两个对立的价值取向。

另有一个不能忽视的因素，就是与性问题有关的医学思想的传播。比如，当时宫廷医官将中国传入的医学书分类为三十卷，书名为《医心方》，其中将性科学单独列为一卷《房内篇》，记载着持天的阳气的男人与持地的阴气的女人，通过相交，交换热能，可保持健康云云。它还记录了男性“一夜与十女尤佳”。这不仅成为贵族社会一夫多妻制的理论依据，而且成为支撑好色文学的科学思想。

好色的文学理念最早出现于《竹取物语》和《伊势物语》。

《竹取物语》叙述众多男人不分日夜来到辉夜姬家里，向辉夜姬求爱，均徒劳无益，于是回心转意，不再来了。然而其中有五个有名的人不肯断念，还是日日夜夜地梦想着，继续不断来访。作者将这五个热心求婚的人形容为“好色之人”，以此来表达他们的恋情之深，比如描写他们在辉夜姬家外面

吹笛、和歌，非常社交性的、游戏性地表达自己的恋心。《伊势物语》描写作为主人公原型的著名歌人在原业平的种种恋爱相，象征性地显示了当时好色的实态，比如第38段：

……这时候，天下有名的好色家源至也来参观。他看见这边的车子是女车，便走近去，说些调笑的话。源至最爱看女人，便拿些萤火虫投进女车中去。

车中的女子想："萤火的光，照不见我们的姿态吧。"想把萤火虫赶出去。这时候同乘的那个男子就咏一首歌送给源至，歌曰：

柩车深夜出，断送妙龄人。

可叹灯油尽，愁闻哀哭声。

源至回答他一首歌曰：

柩车行渐远，忍听哭号啕。

不信芳魂游，也同灯火消。

作为天下第一的好色家的歌，未免太平凡了吧。

从这里可以看出，作者所描写的五个有名的人和源至这种恋爱，是作为一种美的价值，与优雅和风情结合，这是原初"好色"所含有的特性。

又比如《伊势物语》第32段：

从前有一个男子，和住在摄津国菟原郡的一个有春心的老女通情。这女子察知这男子正在考虑，今后倘回京都去，大概不会再到这地方来，她就怨恨这男子无情。男子咏了这样一首歌送给她：

可恨情难忘，思君多苦辛。

形同石矶岸，芦密满潮生。

女的回答他一首歌道：

君心深似江湾水，

舟楫如何测得来。

一个乡下女子咏这样的歌，是好呢，还是坏的呢？总之是无可非难的吧。

这话描写老女与业平的恋爱，没有肉体的接触，但她仍有"春心"，表达她的好色的洗练，她在性方面的旺盛，她的性欲仍然是非常强烈的。但不是盲目的本能的性冲动，而是将好色，即恋爱情趣与艺术和美完全融合。这是

好色理念的最重要特征，也是平安王朝文明的主要特质。最后一句“无可非难”，是作者对这种好色理念和审美情趣的肯定。

在这两部物语之间问世的《古今和歌集》的五卷恋歌中，有不少歌，尤其是在原业平和小野小町的歌也体现这种好色的审美情趣。

在原业平在右近马场骑射之日，行至该处，从车帘之下，依稀见一女子之面目而吟歌曰：

相见何曾见，终朝恋此人。
无端空怅望，车去杳如尘。

在原业平去伊势国时，与斋宫宫人暗中相会。翌朝又无法遣人致意，正思念间，女方送来此歌：“君来抑我去，自觉已茫然。是梦还非梦，如眠又未眠。”在原业平答歌曰：

此心终夜暗，迷惑不知情。
是梦还非梦，人间有定评。

《三代实录》记载，在原业平“体貌闲丽，放纵不羁，略才无学，善作和歌”。当时的所谓才学，是指汉学尤其是儒学。业平的所谓无才学，就是没有或少有受汉学、儒学的影响。另据古注，在原业平与女性相交共 3733 人，其好色自然不是专一对象，而是将热情倾注在众多的女性上。从这两首歌可以看出，其追求不仅是肉体的价值，而且更重精神的价值，更重精神与肉体的完美的统一。

小野小町的恋歌，感觉更加洗练，表现更具实感，情感更富色彩，作为好色的行动半径比在原业平更为广泛。试举二首歌为例：

入夜翻衣睡，伊人梦里归。
此时芳眷恋，特地反穿衣。
世上人心事，犹如各色花。
色花容易变，心变多如麻。

在《古今和歌集》中，在原业平、小野小町的恋歌，其好色的性格是非常典型的，对同时代的“女性文学”起到规范性的作用。

紫式部的《源氏物语》就是在这个基础上，将好色的审美情趣推向烂熟的程度。它展现了源氏与妻妾、情人和有选择的侍女的悲恋和多彩的爱恋

生活，对众多人物的物、心两面的刻画十分真切，非常优雅，大多通过书信联系，还得咏上一首或几首和歌，附上一朵季节花，同时营造了贵族男女开放性社交的氛围，在当时被认为是理想文明的象征。《源氏物语》的诞生，标志着好色文学的成熟，并成为平安王朝的时代风潮和文学的中心理念。

镰仓时代吉田兼好的《徒然草》就古代文学的好色内容作了这样的解释：

> 世间万事，唯始与终特有意趣。男女之情事，亦复如是也。岂可谓唯一味尽情相会始为恋情耶？或不得相会而忧恋事之不终，或悲叹无常多变之恋，或长夜间只身待至天明，或寄思绪于远地，或身栖荒居而缅怀昔日，唯此方可谓通晓好色之真谛也。

总之，在当时的社会看来，好色是美的恋爱情趣，健康的道德感情，多角的男女关系，这是一种风流的游戏。因此，好色文学思潮开始形成于平安时代并非偶然，平安王朝爱的结构及其观念，与好色的审美意识是不可分割的，是日本贵族社会一种文明的理想。

日本古代文学的好色表现，是在一夫多妻制下的一种恋爱情趣，一种抽象的美理念。如果用现在一夫一妻制的习俗来审视，是很难理解古代日本文学这种深沉而悲哀的恋爱诸相中所展现的美；如果用儒家的道学观念来评判，就更难理解古代日本文学的好色思想所包含的丰富多彩而深刻的文化内涵。

当然，在对待好色文学的审美观念上，也存在两种截然不同的价值判断。纪贯之等编纂的《古今和歌集》假名序和真名序在对待好色理念问题上所议论是基本相同的，但在程度上则存在微妙的差异。假名序称：

> 现今世上，关于色、人心，如花似锦，无实之歌，唯有不像样的内容。如此，好色之家湮没无闻，不为人知矣。

真名序则曰：

> 人贵奢淫，浮词云兴，艳流泉涌，其实皆落，其花孤荣，至有好色之家，以之为花鸟之使，乞食之客，以之为活计之媒，故半为妇人之右，难进丈夫之前。

和汉两序比较可以看出，前者仅是一种轻描淡写的客观叙述，至多是对

好色否定的慨叹，语调是非常温和的。因为纪贯之等编纂这部集子时也明白，敕撰和歌集本身是试图用国风来对抗汉诗集，如果无视好色的歌，就无从谈论那个时代和歌的潮流。而后者则从儒学的道德观出发，将好色之家比作“乞食之客”，是“妇人之右”，大丈夫是不屑一顾，这种批评语调是非常严厉的。很明显，真名序的意图是要将和歌提高到中国汉诗的同样水平，故而以中国儒家的道德标准来衡量日本的好色情趣，有意贬低事实上已经作为日本贵族社会独自的文明价值所形成的好色的审美理念。

中世以后，尤其是近世以来，日本封建社会存在两种对立的思想潮流，一方面以儒教文化为背景的武士阶级的理想主义思潮，讲求儒教道德，曾一度实行历史上最严格的禁欲，绝对禁止男女接触异性。另一方面以平民为代表的现世主义思想，以人为本位，重视人的本能，追求自我满足、享乐和个人生活的充实。江户时代，性到了放纵、烂熟的程度。一夫多妻制仍然根深蒂固，甚至成为一种普遍现象，好色形成一种可以被广泛接受的风潮。这两种时代思潮的对立、交错、反弹和调和，集中反映在对待好色的文学理念上，当时一些道学家从儒教的道德观出发大肆鞭笞好色文学，有的甚至批判《源氏物语》是“淫书”，要让作者紫式部“下地狱”。但坚持好色文学理念者企图超越时代、超越一切道德，将好色视作人文主义之道，这种观点占据主流的地位。吉田兼好直言：“不好色的人，犹如玉杯之无底，在人格上存在根本性的缺陷。”本居宣长则以“出污泥而不染”的荷花来比喻好色者，并将好色作为生命的深切的哀，用“物哀”这一概念将平安时代的好色观念与当时的宿命观相统一，概括其美的本质，赋予其普遍的文明价值和精神特征。但江户时代，好色的理念有了新的体认，以表现纯粹精神性新的内容为主体。

这时期将这种纯粹精神性的好色的美理念，提升归纳为“粹”（すい）、“通（すう），训读“いき”时写作“雅”，其内容大致是相通的，只不过不同时期、不同文艺形式，其称谓有所不同罢了。一般地说，近世前期称“粹”，中期称“通”，后期称“雅”；假名草子、浮世草子称“粹”，洒落本、滑稽本称“通”，人情本称“雅”。从近世好色文学思潮发展的脉络来看，将青楼男女“知恋爱”的好色情趣作为纯粹精神性的，是始于假名草子和浮世草子，因而采用“粹”的称谓，也始见于假名草子的《青楼女评判记》（年代不详）、《秘传书》（1725 年以前），而及井原西鹤的浮世草子，及至洒落本、滑稽本就普遍使用了。但这种男女的恋爱大多发生在青楼女子与男子身上，所以“粹”作为一种理想的存在，一种审美理念，也限定在青楼内的男女情爱关系上使用，而在青楼以外的男女关系是忌用这个词的。从这个词的语源、语义来考察，最

早源于“纯粹”、“拔粹”、“生粹”(きつすい),意思是通人情,特别是指通花柳界或艺人社会的情事。据藤本箕山的《色道大镜》(1678)解说:

> 粹(すい),谓当道之功者,上略拔粹之词。粹之子细、详细,载于二十八品。
>
> 瓦智(ぐはち),谓当道不堪者。瓦智之注释,详见二十八品。
>
> ……于当道有粹、瓦智之二名,此两者拔粹而览之为二十八级也。因兹借大乘妙典之品而号二十八品。而谓自无性至大极。呜呼谁悟大极之深意而破颜微笑耶。

也就是说,藤本箕山以为从瓦智到粹乃悟入色道之阶梯,故拟入《法华经》二十八品。对“粹”的定位第二十八。《大极品》里引用“拔粹品”写道:

> 通达无量之业,不从心表现其智,胜己,与物无争,与人无争,依从万方,拯救众人。且兼智仁勇三德,知义不忘敬,深思而安行。

简言之,箕山将“粹”理念化,他的所谓“粹”是对“色”达到“融通无碍,大悟彻底的境地”。

其背景是,这时期日本文艺和艺伎文化也发生了新的演变。歌舞伎本来是在“祭”上表演的歌和舞,后来吸收了狂言和能乐的技法,由出云地方的女巫阿国搬上舞台,作为女性的阿国扮演男角,这种倒错造成一种特殊的好色氛围,让观众倾倒,使当时的好色风俗彻底舞台化。所以当时该剧种称为“かぶき”,写作“倾き”,即自由放纵之意。而江户幕府从儒教的道德教化立场出发,则认为如果容许好色自由放纵、歌舞伎舞台上的自由放纵,会影响人伦道德和社会安定。所以对性爱实行更严格的管理,绝对禁止男色者接触女性,而且绝对禁止女歌舞伎,即禁止女性演歌舞伎,改由年轻的男性演员扮演,于是创造了男扮女角的艺术。但是一般武士观众还是互相争夺这些扮女角的年轻男演员。幕府最终也下令禁止年轻男演员扮演女角,改让年纪大的男演员来扮演,甚至让他们把前额至头顶中部的头发剃成半月形、即俗称“月代头”,以减少肉体的魅力。

男女之间的性爱得不到正常的发展,作为当时社会基础的武士就流行起“男色”来,男女结合受到极大的压抑,尤其是青楼女子更是如此。所以当时流行殉情的风气。据记载,第一桩男女情死是始于江户初期,即1683年大匠新町的一个艺伎与和服店二掌柜在生玉地方双双情死,成为当时的社

会话题，并编成戏曲由三个剧团同时公演。以井原西鹤为代表的好色"浮世草子"和近松门左卫门的好色"净琉璃"、"歌舞伎"便应运而生，继平安时代之后再掀起一次以"粹"为中心的新的性爱主义文学思潮。

以井原西鹤、近松门左卫门为代表的近世好色文学思潮，可以说是在上述两种对立的时代风潮中产生，也可以说是在这一好色新理念延长线上形成的。

井原西鹤的好色文学是"粹"的美学的形象化。他是以男色作为主题开始的。最初的作品如《好色一代男》(1682)等都是否定女色，对男色，即男子与青楼女子的爱欲，采取肯定的态度，加以赞美，并称他们"双方都是上好，是人人都模仿的粹"。后来他又写了《好色一代女》(1686)、《好色五人女》(1686)等以女色为主题的系列作品，以揭示女性在爱与性方面所遭遇的悲运，尤其是暴露了官宦巨贾与无数女子和青楼女子的艳遇，却无一专情，女子得不到真正的爱而殉死，或者揭露男女身份殊隔，比如官宦与青楼女子，小姐与男仆之恋，低贱一方被对方背弃，或者触犯封建社会严格的等级制度，低贱一方被对方处死、或自己殉死，总之是低贱一方受害或与情死相连，所以有人主张低贱者对待恋爱不能太认真。

西鹤的《好色一代女》描写一个宫中的宫女由于受到贵族好色环境的影响，过早地"知恋爱"，有违宫廷禁忌，被逐出宫廷，沦落风尘，在青楼与无数男人交往，无一真情，深感孤身活在人世间太无意义，投河自尽未遂，上山削发为尼，过着老来忏悔的生活。西鹤解释说：

> 这类情死，既非义理，也非人情，而是出于不自由，这是根据无情而在是非的极点上形成的。这种殉死无一例外地都是青楼女子，身为官宦巨贾的男人，即使迷于恋情，难道他们会去殉情吗？

井原西鹤对这种好色审美情趣总括为"无爱恋之色"，也就是"无爱的性"或"无性的爱"，从而将爱与性放在特异的位置上，始终追求爱与性的自由表现，以赞美的笔触来展现艺伎的情爱之深，以及隐秘人间的爱与性的悲哀、风雅和美。尽管他笔下的好色的描写，大胆、露骨、放纵和放荡，但正如他说的，好色"纵使放荡，心灵也不应该是龌龊的"。也就是说，西鹤的好色，主要放在精神性方面，而不是性的生理本身，即着重追求自由与肯定人性，尤其是从性的侧面肯定人的自然的生的欲求。可以说西鹤的"好色物"，是乐观、健康和明快，是对现实的肯定，显示了上升期町人的人文精神。这与

中世脱离现世、追求来世的彼岸思想截然不同,而与当时的现世主义时代思潮是息息相通的。

井原西鹤逝世11年后,京都出版的报告文学《情死大鉴》,收入男女情死的12例,比较典型地反映了江户时代在性爱受压抑下,男女以殉情来表现对人性与自由追求的一种消极的反抗。由于这是报告文学,都是有事实依据而不是虚构的,幕府生怕会助长已流行的情死风气,以"好色书"为由而禁止发行。净琉璃和歌舞伎却据此加以虚构,搬上舞台。因为是虚构,幕府无由禁止,它常常作为压轴戏,受到了观众的热烈喝彩。其中近松门左卫门描写情死的净琉璃剧本《情死曾根崎》(1703)和《情死天网岛》(1720)最为典型。

《情死曾根崎》的故事是:酱油铺平野屋的伙计德兵卫与艺伎阿初相恋,平野屋送给了德兵卫的继母许多聘礼钱,强迫德兵卫与其妻的侄女成婚。是时,德兵卫的友人九平次急需用款,德兵卫以三天归还为条件将这笔款借给了他。九平次逾期不归还,反咬一口,并带人来阿初处无理取闹。恰巧德兵卫在场,阿初让他躲在走廊地板下,他听到九平次在阿初面前反诬自己,欲走出来与其辩理。阿初跺脚示意让他忍耐,避免麻烦。德兵卫与阿初通过这段遭遇,彼此更加相爱,德兵卫无力归还老板的钱,为了抗婚,他与阿初出走,在曾根崎森林双双自杀殉情。作者的目的是企图让德兵卫与阿初"知恋爱"、"知义理"两种性格达到完美的统一。让他们的男女的纯洁爱情,具有一种悲恋的魅力和美。同时也以九平次的"不知恋爱",也"不知义理",加以衬托,反映了义理与人情的对立,以及男女纯情的美与中世封建社会对爱情束缚的恶的对立。

近松门左卫门的"知恋爱"大多局限在青楼女子的范围,而且青楼女子与男子的性爱发展到夫妻关系时,就会受到中世道德观念规范的"义理"的压抑,就不可能超越它的有形无形的规范,而只能一味追求恋爱,最后在情死的悲剧中通过自我否定来发挥人性的本来意义。他的另一部剧本《情死天网岛》描写有妇之夫治兵卫与艺伎小春相恋,并准备殉情,被其妻知晓后,其妻企图以金钱为小春赎身,来换取小春放弃殉情、放弃爱恋。当治兵卫与小春的爱的关系快要超越中世道德观念的时候,治兵卫夫妻关系就会面临破灭。如果这种道德观念破灭了,就意味着妻子与艺伎之间所出现的"义理"的破灭、人性的完结。治兵卫与小春必须在情与理之间做出选择。但近世表现为夫妻爱的道德观念,往往贯穿着封建的主从关系,甚至原原本本转化为对主君的忠义,因而他们只好对爱做出牺牲,双双情死天网岛。

从这里可以看出，近松企图将“知义理”与“知恋爱”统一起来，但“知义理”的道德观念在近世的世俗社会里，还与町人的经济生活有着密不可分的联系，而町人的经济生活又是通过封建的“义理”来维系的。另一方面“知义理”中又含有将“知恋爱”提高到夫妻爱的道德观念。因而“知恋爱”与“知义理”这两种人性的欲求，在当时现实生活中是难以统一的。这两种人性的欲求的不可能统一，就造成近松笔下的悲剧，并企图通过悲剧超越这两种无法统一的矛盾。也就是说，近松不是从“知恋爱”与“知义理”两种矛盾关系中择其一，而是从不可能统一的矛盾中，寻找这两种背反的人性的观念同时存在的可能性，以及尽可能在背反的两种精神秩序之上，建构一个虚构的统一的世界。从哲学思想的角度来说，所谓“义理”，就是作为当时占统治地位的意识形态——儒学的生活指导原理和道德规范，它与町人的性爱生活产生矛盾和撞击，近松采取“知义理”与“知恋爱”来调适社会机械的统治和町人追求个人人情的自由的冲突，并且在文艺上取得了成功。

近松门左卫门取得成功的调适器则装置在“慰み”和劝善惩恶之间。以“净琉璃”、“歌舞伎”来说，它们本来是作为庶民的娱乐而诞生，文学论以“慰み”（娱）来概括其以娱乐为主体的享受意识。井原西鹤在《小竹集》序中就说，“净琉璃是人的娱乐之业，以愉悦人心”，“歌舞伎以‘慰’为主眼”。近松在《难波土产》中说，“所谓艺，乃在实与虚的微差间之物也”，“作虚不在虚，作实不在实，其间就有‘慰’之物也”。净琉璃、歌舞伎这种以“慰”为目的的意识得到了强化。

这类情死的题材由井原西鹤的“浮世草子”到近松门左卫门的“净琉璃”、“歌舞伎”剧本，而及洒落本、人情本、狂歌、川柳，乃至“浮世绘”这样的特殊文学和绘画艺术，持续流行了四分之一多世纪。幕府一再严格禁止出版和上演这类作品，但效果不大，于是干脆下了禁止情死令，规定：对情死未遂一方处以极刑；对情死未遂双方游街示众三天，然后处以极刑或贬为贱民；不准为情死男女送葬等。所以古川柳有这样的描写：“两人都死了，呈现两张高兴的脸！”

为永春水将在《郭中奇谭》中“粹”与“通”作为同义语，他写道：

> 苟悟其趣者，皆通人也。
> 若百通者，自有当世。所谓通者与当世，唯是毫发之间也。

为永春水解释说：“通是达人，可谓通人情也。所谓粹，即非不纯……然

今世以粹为通也。"(《怪癖物语》)所以为永春水的人情本以人情之名,情绪性地描写男女的痴情和爱欲的世相。在同时期的洒落本里,"粹"与"通"是混杂使用的。近世"粹"这种精神性的恋爱理想模式,以爱而不是以性作为文学的主题。为了表达他们的爱与性的纯粹性,在"知恋爱"与"知义理"的矛盾无法解决时,男女全都为了美而殉死。因此"粹"带上浓重悲愿的色彩。同时,作者往往将这种情死的"粹"的审美理念,作为一种规范来把握。

总括来说,日本近世性爱主义文学思潮是近世哲学思潮和文艺思潮对立与调和的产物,它不仅影响着当时日本文艺创作,而且作为文艺思潮,超越历史和时代,而成为一种普遍的审美价值。

第十四章　劝善惩恶主义文学思潮

劝惩论的思想基础与新儒学的性理说——宋学的文学三论与劝惩文学思潮的形成——从安藤为章到曲亭马琴的劝惩文学论——对劝惩文学观的批判和近代的文学反思

近世日本社会,比其他时代的社会稍具特异性,即存在双重的势力,一是掌握政治权力的武士统治阶层,一是掌握经济实力的町人,他们在经济方面扮演着重要的角色。前者倾向以儒教文化为背景的理想主义,后者,尤其是町人大众则重视现世主义。在两种时代潮流的交错中,以儒教为中心,佛教、神道也汲取儒教思想,形成儒教、佛教、神道三教一致。在文学艺术上的反映,就是性爱主义文学思潮和劝善惩恶主义文学思潮的对立与交错,成为日本文学的主流。

早在上代传入日本的儒学,仅作为一种学问,并未形成为一种国民的生活规范。但至近世,经过了三百五十多年在日本传播之后的宋学,于 17 世纪初叶,受到德川家康的保护与奖励,开始取代了中世以来占主导的佛教,作为新儒学而成为近世江户时代占统治地位的意识形态,并且逐渐融合神道和佛教,普及于庶民大众之中,成为国民生活的指导原理,发挥着教化机能的作用。

在中世,佛教与文学长期共存,两者协调,文学的修养与佛道的修行并行不悖,佛之悟道,是达到文学至上的一种方法,因而文学扩大劝惩的内涵而与佛学达成妥协和一致。但是近世,在新儒教的支配下,幕府采取了偏激

的做法，完全否定过去的文学论，推行必须在儒学和文学两者之间择一的合理主义，专从儒教的立场出发，来重新解释劝惩的内涵。尤其是幕府视情爱为恶，下禁令取缔所谓有伤风俗的情爱文艺书，当时除像曲亭马琴这样标榜劝惩主义的屈指可数的作家外，大多数作家都受到不同程度的处罚。作家们从窄缝里求生，即使写情爱故事，也不得不加上教诫之理，强调人的本性存在道德性，同情善、憎恨恶乃人之至情。同时，作家为避免幕府的追究责任，都将自己的作品冠以戏作之名。所以戏作的含义，不仅是指作品的主题，而且表示作家的创作态度，即以“慰み”（娱乐）为创作目的。所以戏作文学内涵非常广泛，从插图的小册子到赞美儒教道德的长篇历史小说都纳入这一范畴，读者遍及各阶层，从贵族、武士、町人到一般庶民，流行了一百年左右。近世文学从佛教狂言绮语、赞佛乘之缘的桎梏中解放出来，又复在新儒教的劝惩羁绊之下呻吟。

近世的所谓新儒学主要是指朱子学，其创始者是藤原惺窝和林罗山。他们促使旧儒学摆脱了日本古代以来佛教的束缚，尤其是摆脱了中世以来儒学从属于禅学的束缚，以朱子的客观唯心主义的性理说作为基础。藤原惺窝主张万物均以理为本，儒道即神道，“名有不同，心为一也”。林罗山主张理气合一，“气理一而二，二而一，此宋儒之意也”。他们将儒学与神道融合，强调现世主义，理的最终归结是道德律，是宋儒的伦理常纲思想，从而转向伦理化方面发展。藤原惺窝就曾指出：

> 自佛者言之，有真谛，有世间，有出世。若以我观之，则人伦皆真也。未闻呼君子为俗也。我恐僧徒乃是俗也。圣人何废人间世哉。

可以说，近世以前，日本文学思潮多受佛教，尤其是禅学的影响，宣扬“厌离秽土”的否定现世思想、否定人的思想。但近世以来促进文学创作和文学批评更含道德的要素，直接反映了新儒学伦理道德观，这也是社会普遍流行的现世主义的直接反映。儒教文学观的起因，除了这种内在的必然性外，近世的儒学者，比如林罗山等对文学特别关心，直接参与了日本文学的评论。而且他们的文学评论活动，不仅影响日本文学评论者的观点，还直接影响作家的创作态度。也就是说，新儒学的文学观，成为近世文学的重要的指导理论。当时新儒学的文学思想对近世日本文学思潮影响主要表现在如下三个方面：

（一）载道说：

文所以载道也。轮辕饰而人弗庸，徒饰也。况虚车乎。文辞艺也，道德实也。笃其实，而艺者书之。美则爱，爱则传焉。贤者得以学而至之，是为教。故曰言之无文，行之不远。……不知务道德，而第以文辞为能者，艺焉而已，噫弊也久矣。

（二）劝惩说：

……诗者人心之感物而形于言之余也。心之所感有邪正，故言之所形有是非。惟圣人在上，则其所感者无不正，而其言皆足以为教，其感之杂而所发，不能无可择者。则上之人，必思所以自反，而因有以劝惩之，是亦所以为教也。

（三）玩物丧志说：

问，作文者害道否。曰，害也。凡为文，不专意则不工，若专意则志局于此，又安能与天地同其大也。书曰，玩物丧志，为文亦玩物也。

载道、劝惩、玩物丧志三说，不可分割，文以载道，不能玩物，但日本文学思想以劝善惩恶说为中心接受宋学三说的影响。藤原惺窝也以此作为其文学论的核心，说道："况道外无文，文亦无道。足下立志已如此。""予以为玩物丧志，非风雅立教之意。"他特别强调劝惩说，指出：

余亦写一时之怀，虽然当其感发兴起之时，不觉气象志意，有自不可掩所养之邪正。……若知有邪正之所在，则诗书之为书诗也。

林罗山继承和发展了藤原惺窝的上述文学观，进一步提出人生的第一义是道德，文是末枝，文是作为"贯道之器"而从属之，"文章天下之公器也"。他说：

不道有文，不道不文。文与道，理同而事异。道也者文之本也，文也者道之末也。末者小而本也者大也。故能固。

这里的道，是宋学所称的理，即道德。也就是说，他强调了有道德才能成立文章，道德是文章的根本，文章是宣扬道德的工具。换言之，文学是不

能从儒教道德独立出来的，所以他决心“崇信朱子以为学诗之本”，认为载道的最大目的是达到宣扬朱子的劝善惩恶的道德观。他强调道德文章：

> 欲作文者务本。本立而道生，学问者其为文之本欤，学问为小，为大。大学者明明德也。德者本也，文者末也。德充于中而文见于外。中者厚而外者薄也。故其本乱而未治者否矣。其所厚者薄，而其所薄者厚，未之有也。道之得于心者，谓之德。德之出于言者，谓之文。是故德者必有文，文者或未有德矣。文德错杂而后，君子之道生焉。君子哉。

其结论是：

> 有道者有德，有德者必有文。有文者不必有道德。四书五经谓之道德文章。学者习之哉。

> 文能弘道，非道弘文，文外无道，故曰贯道之器也。

实际上，林罗山将文与道作为一体来思考，着重以劝惩和载道作为最大的目的，他很少言及玩物丧志，甚至对此采取一种宽容的态度。他在一处提及玩物丧志也如是说：

> 书曰：玩物丧志，是召公以旅獒故，所训诫武王也。后来明道先生以之告谢良佐。良佐汗流浃背，即弃掷所藏之砚，语曰，游于艺，集注云，玩物适情，谓之游。其玩物一也。丧志与适情之不一何哉。学六艺者，或曰游，或曰玩，何为丧志欤。物果可弃乎，可不弃乎。

可以说，林罗山吸收宋学的文学论三说，是有所侧重的。他坚持以宋学的载道和劝惩理论为中心作为文章论、文学论的基础，将道德放在第一位，文学放在第二位，从而使文学处于从属的位置。这是一种实用主义的主张，具有明显的功利性的目的意识。他以此为理论武器，批判《伊势物语》是“淫靡”之物，批判“清（清少纳言）紫（紫式部）二妇”，尤其是紫式部的《源氏物语》是“喔咿嚅叽之语，冶容粉妆之态”。同时，称赞《徒然草》含有相当的儒教的见解，并将它作为研究之对象。

林罗山坚持宋学的载道、劝惩文学论的同时，也提倡文章技巧论，说：“凡作为文章，无常师，唯以古文为师。夫道德者我实也。文章者我华也。

华也者史也，实也者野也。华实彬彬，然后我文我道，无蓁塞。谓之君子之文章矣。”也就是说，其技巧论是强调实比华，达到实，朴比工，古比新好，以华实调和，或以实为中心加上华来作为其内容与形式协调的理想。

儒学者山崎音斋则批评“本朝妇女之有学，比如伊势、紫式部、清少纳言、大贰三位、赤染卫门之辈，观其文辞可见，然皆非识圣贤之学者，则是汉蔡琰等之亚流而已。安得其寡哉。”

可以说，将文学作为载道之器已成为近世的文学主潮，但文学创作和文学批评含道德要素者，自古有之。早在圣德太子制定十七条宪法时，载道说与佛教一起传入，他以和的精神，调和了儒佛思想，作为君臣之道，显示其所含的道德精神。万叶时代已经出现“拙劣歌者不取载之”的评语，在歌论中强调了选歌的标准即判断歌的优劣，要贯穿着某种道德意识。比如，古代“真实”文学思潮就蕴涵着道德要素的萌芽。至平安时代，物哀文学思潮占据了主流。中世以后，日本文学论的基调，潜藏着狂言绮语，通过劝惩之理，成为赞佛乘之缘，贯穿了宗教的精神，流行以禅学思想为内核的幽玄文学思潮。在近世兴起的种种新思潮中，除了或多或少地传承和发展上述真实、物哀和幽玄三大文学精神外，古代文学精神所含道德要素的外延和近世新儒学的性理说结合，便成为劝善惩恶文学思潮勃兴的契机，使这个时期的文学思潮更多样化和复杂化。

近世儒学者以儒学的道德和新儒学性理说作为劝惩思想的基础，以通俗的语言来解释道德和教训，所以比较容易为小说家和庶民读者所接受，“积善有余庆，积恶有余殃”的教诫精神深入人心，并且运用到当时的小说和戏曲创作中。但另一方面，这种思想是幕府自上而下推行，而且成为文艺创作的一种定式，不少文士对这一劝惩文艺方针的贯彻是不大积极的，却又无可奈何，于是采取一种戏作的手法来表现，最具代表性的作家是式亭三马，他的作品以劝惩的教诫精神为表，以游戏为本位，写下了驰名于世的草子《浮世澡堂》（1809）和《浮世理发馆》（1812），强调澡堂、理发馆也有“五常”，因为在自然中见真我，在自然中见教诲，如有违反“五常”行为者，一目了然，便自然知道惩恶正邪的品行。所以他在《浮世澡堂》开章明义道：

> 窃惟教诲之捷径，盖无过于澡堂者。其何故也？贤愚邪正，贫富贵贱，悉成裸形，协于天地自然之理……

劝惩论是儒教道德世俗化的产物。在近世文艺方面，首先从诗论、随

笔、物语论开始而及小说戏曲。最具典型性的，是安藤为章的《源氏物语》论和曲亭马琴的小说论，它们构成劝善惩恶文学论的理论基础。

安藤为章之前，早在宗武《歌论》中就表现出劝惩的倾向，认为"不限于诗，任何事物无不需要劝善惩恶。圣人之所取，不应只劝善，应把那种佞者当作恶。在诗而言，若是亲人情之物，那么在劝善惩恶之道上，就应以此去柔和人心，即所谓'歌通人心'"。这种歌论以道德要素为主，强调了人的感情中的教化作用。

以安藤为章、熊泽蕃山为中心，用新儒教的观点来评论物语文学。熊泽蕃山的《源氏外传》除序论外，采取注释性的批评方法，认为《源氏物语》多写好色之事，只是，它以写人情和好色为诱饵而行风教之实，即解说《源氏物语》是以风教礼乐为根本目的。他认为乐者乃君子之业，而在风教中最有力量者是音乐之道。也就是说，他认为紫式部写好色之事，也是企图以此来表现古代的礼乐之美风，是仍然没有离开儒教的道德立场的。熊泽蕃山以源氏没有因为末摘花貌丑而摒弃她为例，说明源氏仁爱之深。他还以中国《诗经》编纂时仍留下某些淫风，没有删去，以好色之事作为方便，目的是让人通达恋爱、好色之事，即"通达人情"。所以说，蕃山的物语观所展现的道德理想也不是全然无视感情的道义性。

安藤为章的《紫家七论》从儒教的道德立场出发，采取文献学的实证方法，根据《紫式部日记》，研究紫式部其人及其《源氏物语》的本质，更全面地论述其劝惩的文学主张。他认为《源氏物语》不是直谏，而是托好色而讽谏妇女，劝谏男性。也就是托人情风仪来进行教诫。所以他从儒教的道德观出发否定源氏的恋爱，但又不得不承认人情风仪，实质又有几分肯定恋爱，于是在否定与肯定的矛盾中介入劝善惩恶的思想，以调和这一矛盾。比如，他以为桐壶帝宠藤壶，成为天下之讥讽，以此来讽诫后人；源氏与继母藤壶私通，其报应是源氏之妾三公主与柏木私通生下熏君等，都是贯穿劝惩主义的。所以他的批评落脚点是紫式部写好色之事，是让人知劝善惩恶之理。可以说，他的《源氏物语》论，是在儒教道德律容许的情况下，将"慰み"（なぐさみ，姑且译作"娱乐"）作为被视作恶的恋爱与被视作善的道德的调和剂，通过调和两者，来达到寓意劝善的目的，其批评还是具有浓厚的道德要素的。用安藤为章本人的话来说，《源氏物语》是"不以美辞表现而使读者判明善恶"。

从这点出发，安藤为章认为如果紫式部是男性，就可以写国史，流传万世。而紫式部是女性，写史不容易，只好借助物语形式来表述人情世态，显

示人情风仪，让人懂得人生之道，这是女性的一种谏诫的手段。正如久松潜一分析的："人生是善与恶交错的现实，应作为一切表现的对象。表面支配近世生活的狭隘的道德观，视恋爱为罪恶，那么以劝善惩恶思想来作为调和两者的手段是最合适不过的了。即使描写恶，描写恋爱，也是通过它来寓劝惩之意。这在道德上是容许的。"[①]尽管如此，从中仍可以看出安藤为章的文学观是不承认文学本身的价值的，他将文学从属于道德和历史，过分看重伦理性，而且其以"娱乐"作为表现本身，就是轻视甚至否定文学的艺术价值。

近世小说和戏曲作家在文学创作和文学批评中，一方面贯穿劝惩思想，一方面以"娱乐"作为表现的手段，通过娱乐读者以达到扬善抑恶的目的。这种以劝善惩恶思想和"娱乐"形式为根底的文学论，多见诸于作品的序跋或种种评判记中。尤其是近世后期，宽政改革，给商业主义文学施加了巨大的压力，强化了以功利为目的的文学观，更加盛行以劝惩作为小说的目的观和价值观，从而大大地推动劝惩主义文学思潮的发展。比较有代表性的，是曲亭马琴，自称是"以婆心言儒经"。他在《南总里见八犬传》（1842，简称《八犬传》）的序跋中充分表现了自己的劝惩主义文学观，即他自己所说的"说仁义，辨善恶"是他写小说的动因。而且这种文学观具现在其《八犬传》的创作实践中。

曲亭马琴在《八犬传》序跋中，以及其他文章中所表述的劝惩主义文学观，可以归纳为以下几个主要论点：

（一）警世说。

曲亭马琴将小说创作的目的放在"警己警人"上，尤其是首先放在警醒妇孺上。他认为稗史虽无益于事，但寓以劝惩，妇幼读之也无害，而稗史可看之处，也在于劝惩。所以他撰写《八犬传》，推因说果，其目的就是警醒妇孺，去恶扬善。他说道：

> 昔者震旦有乌发，善智识，推因辨果，诱众生以俗谈，醒之以劝惩。……余自少衍事戏墨，然狗才追马尾，老于闾巷。唯于其劝惩，每编不让古人，敢欲使妇幼到奖善之域。

> 翁所作之小说，必以劝善惩恶为宗旨，以警醒蒙昧。

① 久松潜一著：《日本文学评论史》（近世·最近世篇），至文堂1969年版，第62页。

在马琴看来，劝惩是手段，达到“警人警己”的警世为目的。他的创作目的意识是非常强烈的。

（二）善美说。

曲亭马琴的劝惩思想的核心是善，强调有善才有美，有善美则无丑恶。他承认善与恶、美与丑的对立关系，最后通过因果报应来扬善弃恶，并且在《八犬传》中将这种观念具象化。比如，他以仁义礼智信忠孝悌作为善的内容，八剑士是这八善的化身，即表示这八善是男性的主要德目。他还以贞操节义作为女性的主要德目。基于此，他的文学观之根本，首先是强调善与美的一致，其次是强调善美与真的统一。他指出：

> 其美有眉目之美，也有禀性之美。恶亦然，有相貌之丑恶，也有心术之丑恶。如此，容貌美丽而其禀性毒恶，只能谓之恶少年。容止丑而禀性美，可谓美少年。若禀性与容止皆善美，则是真正的美少年也。

他在容止和禀性两者之美的比较中，重禀性的美，重内在的美，而且以此作为区别美与丑的根本要素，并将美与善统一起来。作者以此来喻其文学论的中心，是重内容美，多于重形式美，而美的本质就是善。也就是强调从本质上说，文学与道德是统一的。

在真善美的关系中，马琴不言真。他认为信言不美，美言不信，他说：

> 稗说传奇虚构之言，只得写情态，且以劝善惩恶作为作者的本意。

可以说，曲亭马琴将美与真看作是相反的观念，以为稗史的小说、戏曲是在失去了真的地方创造美，若小说戏曲建构在美的基础上，就不可能是真。因为按马琴的看法，美比真更能娱乐妇孺。因此他不以现实为目的，而将其构思的东西理想化，并且其理想化的方法是通过善恶因果关系来对现实和历史给以新的解释，并且用因果律来改编那些不适合其因果律的旧记史实和加以理想化。也就是说，他企图在失去真的地方创造美，而美则存在于“慰み”（娱乐）本位和善恶因果的联系中。

（三）情爱有害说。

曲亭马琴重视文学的功利目的，而忽视文学的感情效果和审美作用，使感情受到道德的束缚，视情爱为邪淫，视情爱小说为有害，过分强调了文学的德目的功能。可以说，其功利的目的说，是其劝惩文学观的基点。因此他指责《源氏物语》说：

> 紫家才女之《源氏物语》一书，虽是和文之规范，但有坠地狱之痛悔，乃有关淫乱玷污也。况后世诲淫浮艳之谈，于读者有害，作者应慎而慎之。由此饭台曲亭翁，尝耽于著书。每岁著小说，皆以劝惩为本。

同时他又说：

> 《源氏物语》太耽于淫恋而不谙劝惩。……稗史传奇之些许可看处，即在于劝惩。劝惩失正，徒致诲淫导欲。故纵有善人不幸被恶人狠毒杀害，死后遗羞之事，事中亦应避免，因其有碍劝惩也。

他在解释《诗经》和《水浒传》时，特别强调了孔子删改《诗经》，犹存淫诗，而未删尽，是欲留之以诫后世。《水浒传》写了潘金莲与西门庆等的心境一般，也是欲以之惩戒邪淫。所以他强调稗史小说之可读性，即在于劝惩。劝惩失正则徒致诲淫导欲。

（四）戏作说。

曲亭马琴将劝惩作为文学创作的第一义，只承认文学的“慰み”（“娱乐”）的意义，而不承认文学本身的价值。所以他认为他戏墨是读书之余乐，不是他的真正的事业，而是赖以糊口之计和用以购买其所需要的书籍。他还认为文学创作并非是个好的技艺，劝其徒勿浪费光阴做此无益的游戏。他说：

> 无功惩之意，就不是戏文。

戏文成为近世小说新模式，包括假名草子和浮世草子等俗文学，与传统文学如和歌、和文等雅文学相对照。这种雅俗区别不仅由于作家的阶级身份如贵族阶级、武士阶级和町人阶级的不同，思想感情的不同，作品素材的不同，而且更重要的是由于对文学价值的认识不同。俗文学强调“慰み”（娱乐）式的戏文，具有教训娱乐的实用性。

戏文的文学模式是由三要素组成的，一是虚诞的内容，二是通俗语言的表现，三是以宣扬因果之理来达到劝惩的目的。它综合了佛教“善因善果，恶因恶果”的世界观、通俗的戏作技法和儒学的劝惩的目的价值。这种文学模式由马琴的《八犬传》完成，为日本文学写下了不可或缺的一页。

从总体来说，劝惩主义文学思潮是适应近世封建统治阶级的需要，适应在文学上反映居统治地位的意识形态新儒学而产生的，因而有其时代和历

史的局限性，也有违文学本身的发展规律。其一，没有正确处理好文学的教育、认识和审美三个功能的意义，过分夸大教育功能的作用，而且将教育的功能性限制于道德教育，而无视其他方面，尤其是审美教育功能方面，也就轻视了文学的潜移默化教育的本来意义。其二，没有正视文学的主体性，将文学作为载道的工具、道德的载体，形而上地对待文学的内容与形式、思想性与艺术性的辩证关系，分割了真善美三者不可分割的统一性。其三，没有将文学放在应有的地位，将文学视为无益的游戏，也就降低了文学应有的品位。实际上，文学是对社会生活审美的反映，其最基本的功能是审美作用，其教育作用、认识作用都是以审美作用作为前提的，即是在审美认识的基础上形成的。最后用一句话来说，劝惩文学观是无视文学的主体性的实用主义、功利主义的文学观问题。

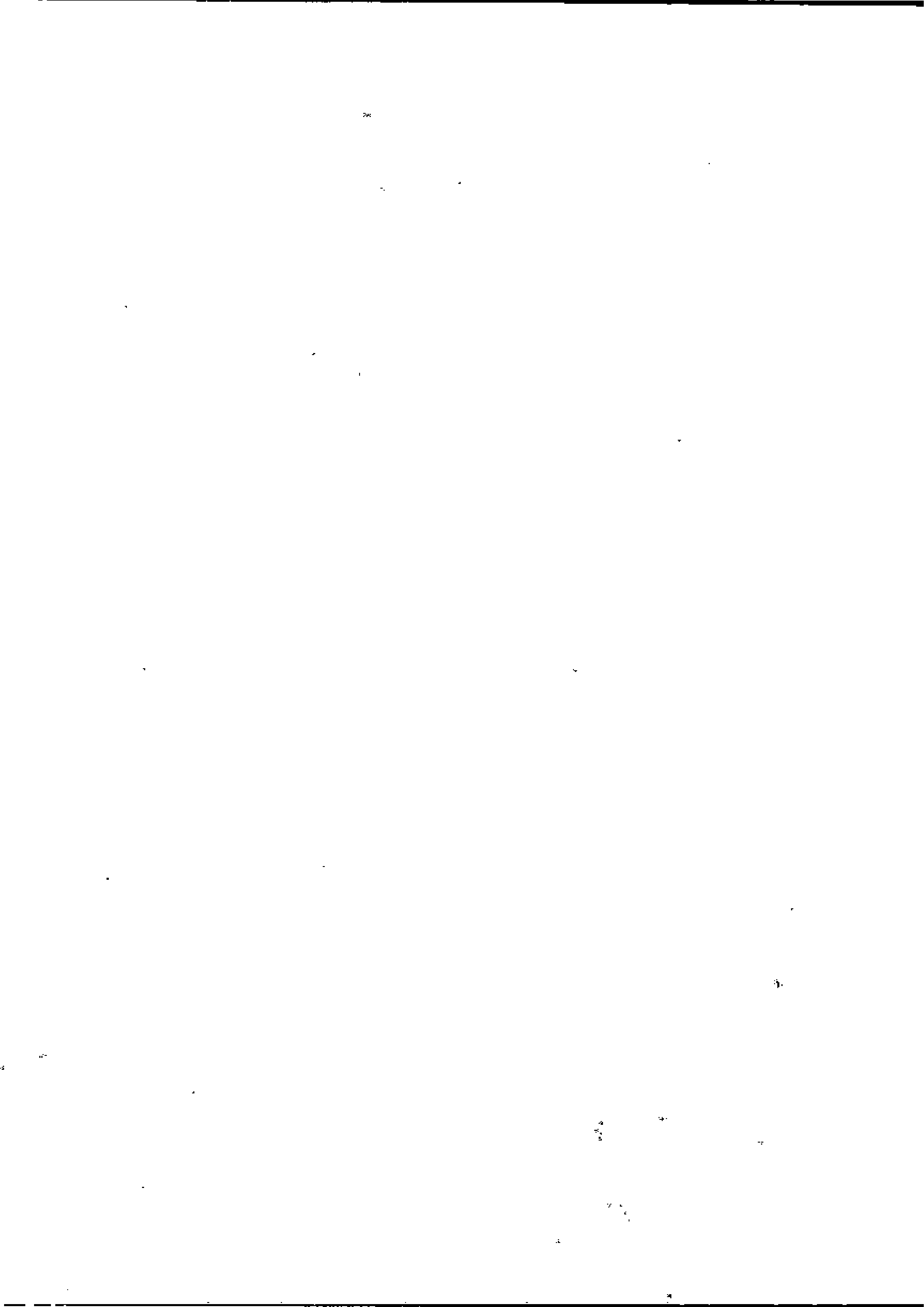
因此，日本文学思潮从近世走向近代，首先就是抗拒劝惩主义文学思潮，呼唤人性的回归和文学主体性的回归。作为近代文学的鼻祖坪内逍遥提出以真作为唯一的文学理念，与近世以曲亭马琴为代表的主张善为唯一的文学理念相对抗，主张小说首先是写人情，其次是写世态风俗，与以马琴为代表的劝惩主义文学观是针锋相对的。坪内逍遥在《小说神髓》中就写道："马琴的杰作《八犬传》中的八犬士，是仁义等八个德目的傀儡，很难说他们是有血有肉的人。作者的本意在于将八种德目加以拟人化，写成小说，所以将这八犬士的行为写得完美无缺，以寓劝惩之意。"

坪内逍遥还批评了近世的劝惩文学观总是认为小说是一种教育的手段，不断提倡劝善惩恶为小说的眼目。但由于劝善这种表面的名义难以舍弃，于是加进一些劝善的主旨来曲解人情世态，编造一些生硬的情节。也正是这个缘故，那些拙劣的构思就越发拙劣，使有识之士简直不堪卒读。这一切都是由于作者将稗史视作戏墨，不懂什么是稗史的真正眼目，墨守他们的陈规陋习所致。也就是说，只知道将劝善惩恶作为小说、稗史的主要目的，就会把作为小说中心的人情写得十分疏漏。因此马琴的八犬士只是理想上的人物，并不是当今世间上的人的真实写照，所以才产生了这种不合情理之作。

坪内逍遥以本居宣长在《〈源氏物语〉玉小栉》中的有关《源氏物语》不是以劝惩为宗旨为例，说明一些国学者牵强附会地将《源氏物语》的主要目的说成是在于劝善惩恶，并且给予种种解说是大错特错的。他批评了小说以劝惩为主眼，并非完全反对劝惩小说，也并非完全否定小说的教诫作用。他说："这种劝惩小说虽不能马上成为奖善的媒介，但可成为冥冥中唤起他

们的良心的一种手段。如果反复唤起他们的良心，终于压制了他们的情欲，那么也许给他们指出悔悟之路，打开了改恶从善之门亦未可知。总之，认为小说并无劝惩作用是错误的。”不过，他是从广义上来解释文学教诫作用的，认为教诫不仅限于仁义道德，而且包括对人有所告诫的、具有改善内外面貌的力量，也包括使人开悟人情之为何物，或使人了解情欲之无限纷繁，这些都是属于教诫的一部分。

从这个意义上说，日本近代文学论是接受西欧人本主义文学理论的影响，以肯定人情、人性作为机运而酿成的。近代文学思潮史就以批判压抑人性、人情的近世劝惩主义文学思潮，进行文学的反思而揭开新的一页。



近现代篇



第十五章　古代与近代思潮的接点

和汉文学思潮融合的历史经验——日本近现代文学思潮发生的大文化背景——明治社会文化结构对接受西方文学思潮的作用——近代导入西方文学思潮的可能性——近代文学及其思潮为实现这种可能性而开展——近代文学思潮发展的基本特征

日本文学思潮史，从原初文学意识的萌芽与生成，经过与大陆儒佛文学思想长期不断的撞击、选择、消化与融合，最终形成以民族文学审美价值为主体的，以写实、浪漫和象征为三大主流的日本古代文学思潮，主宰着日本古代文学的发展方向。

在日本古代文学思潮的形成与发展过程中，受到外来文学思潮的激烈碰撞，在处理本土文学思想与外来的文学思想结合的关系问题上，从上古、中古到中世、近世不断地反复出现过“汉风化”与“和风化”的两种极端思潮交替而达到最后的结合。这种结合，以日本本土原初文学思想为根基，本土文学思想认同为主体，来吸收大陆文学思想的滋养，逐渐形成自己民族的文学思想体系和文学传统。要达到这一步，必须对本土文学及其思想有一种自觉的认识，同时对外来大陆文学思想的同属东方的本质及其相异性有一个明确的理解，而达到多层次地引进，这样才能对两种文学及其思想保持稳定的认识。最典型的例子就是“和魂汉才”的提出，确保建立一个适应于两者结合的机制。

当然，建立这样一个机制是经过漫长的探索过程，并走过曲折的道路才

最终达成的。从历史和文化思潮原因来说，日本古代文学意识自力形成而尚未强固的时候，就受到大陆儒佛文化的猛烈冲击。当时从政体、律法到文字几乎全部“汉风化”，在文化上对本土文化和外来的中国文化都缺乏比较以及深入的历史性的分析，对本土文化包括本土文学尚未达到完全自觉的程度，容易将处于强势的中国文化视作唯一先进的东西。在文学方面，从思想到形式都照搬过去，带有很大的盲目性。直至平安时代，尤其是以《源氏物语》问世为契机，开始自觉地树立由民族的、历史的独特审美价值体系，以及由这一体系所形成的文学精神，从而形成民族传统的主体，其后在和汉文学及文学思想的交流中，保持和发扬传统的创造性。即经过与汉文学的结合，强固其深层的主体内在结构，包括民族的心理结构、思维模式、价值观念和行为模式等。从原初写实的真实意识的自力形成之后，在和汉文学的历史联系中，其间虽然深受儒佛文学的思想影响。也出现过汉风运动，但从整体来看，占主流的是在外在交流中发展了日本文学及其思想的自律性，确立其与汉文学及其思想交流中的主体性，产生了浪漫的物哀、象征的空寂幽玄和闲寂风雅等文学思潮，从而形成流贯于历史长河的、属于自己民族的文学思潮。

日本文学及其思潮发展的历史证明，对传统的文学及其思潮不是需要不需要承传的问题，而是如何承传的问题。历史总是在发展，传统随着历史的交替也有一个适应时代发展的问题，即也存在自身的发展问题。全盘汉风化就会失去民族的特质，不加批判地全盘保守传统，包括传统中带惰性的不适应时代发展的东西，就有可能产生阻碍和破坏传统的作用。后期古典主义文学思潮走向排外复古，与昂扬狭隘的民族意识和国家观念结合，脱离了文学的轨道，成为复古倒退的政治运动的一部分，这是深刻的历史教训。

以上事实说明，在和汉文学的交流中，首先要建立一个结合的机制。在和汉文学思想交流史上，曾采取过“冲突·认同”的模式和“冲突·拒斥”的模式，前者否定日本本土文学思想的自律要素，而以汉文学思想，主要是汉文学的儒佛思想作为决定的因素，采取完全认同的态度；后者则全盘否定外来文学思想的他律要素，完全无视外来文学思想对本土文学思想更生与发展所具有的催化作用。总之，这两个模式都未能正确把握和汉文学对立价值是一个文学整体中的综合因素，而不是并列因素，而是把某一文学因素推向极端，因而未能为和汉文学的并存、融合提供综合的因素，来建立一个融合的机制。因此，必须排除和汉文学思想对立单纯化，努力寻找其结合点，使之或并存或融合，这样就必须打破上述两种单一的模式，建立一个以本土

文学思想为根底，广泛吸收外来的汉文学思想的多元模式，来实现自身的转化。“冲突・并存・融合”的文学模式是最佳的选择。

其次，和汉文学思想的结合，不是两者的折中，也不是两者的混合，即不是简单的嫁接，因为折中、混合、嫁接都没有把握两者深层价值结合的本质。所以说，和汉文学思想的结合，不是物理的混合，而是化学的化合，使两者都发生变化。这种变化是多层次的变化，包括文学理念、历史价值、表现模式等，这在一元结构体系内——无论是本土的一元结构还是外来的一元结构——都是无法完成的。所以要达到和汉文学思想两者的化合，产生不脱离日本民族特质的变化，就需要在日本本土文学思想背景及其形成的传统框架内，接受外来的汉文学思想要素的持续影响，一方面引起对本土文学思想结构的转化和再创造，形成化合的基因；另一方面，两者的化合要有一个并存和互相比较的过程，使外来的汉文学的基本特性变形变质，产生可能化合的元素。还要有一个多元混合、长期顺应的过程，在这个过程中择优而从，适者生存，包容、并存和结合。这只有用“冲突・并存・融合”的模式才能完成。也就是通常所说的“日本化”的完成。

因此可以说，要组合这样一个“冲突・并存・融合”的模式，对本土文学及其思想的创造性转化是基本条件，接受外来的汉文学及其思想则是转变中的重要环节。这样结合形成的新的文学实体、新的思想体系，就是一种以“和魂汉才”为主导的文学复合体。当然，在吸收“汉才”的过程中，不可避免地吸收“汉魂”，带来文学观念和价值的转变，但这转化是双向的，是“你中有我，我中有你”而以“我”——本土文学及其思想为主体。加藤周一曾说道：“吸收汉才的过程，汉魂也跟着过来了。汉魂给日本带来什么影响呢？古代儒学、佛教，也包括道教，给日本带来了不少影响。佛教传入日本后，同日本的土著神道结合，形成‘神佛融合’。儒学传入日本后，……加强了日本原有的神道，儒佛和神道融合，产生新的价值观，也强化了日本人早先习惯了的价值观。‘和魂’与和‘汉才’一道进来的‘汉魂’融合，‘汉才’与‘和才’融合，经历了约 1200 年，持续至今。1200 年的历史沿袭下来。融合形成了日本化的东西。”①

在和汉文学思想交流中，建立这样一个“冲突・并存・融合”的文学模式的可能性，可以从日本的社会结构和文化形态来考察。

---

① 《日本文化与文学》，加藤周一与叶渭渠、唐月梅的访谈录，刊于《世界文学》1995 年第 5 期，第 138—139 页。

首先,日本社会结构的复合型,对外来文化,包括外来文学及其思想具有巨大的包容力。

日本社会由多元要素形式构成,是一个开放性社会,基本上不具有封闭的性格。古代的日本社会结构,无论是从生产形态还是从政体形式,都是和汉复合的社会结构,长期维持和汉各种社会要素的兼容并蓄,有可能使传入的外来的汉文化产生重大的变异,以融入日本文化之中,对包容外来文化发挥着重要的作用。同时,日本社会以"和为贵"作为规范,追求和谐与统一,所以存在于日本社会相异的东西,并非要决个"东风压倒西风",或者"西风压倒东风",比较容易使两者相辅相成,配合适中。这种心理特征,为和汉文化的交流建立起一种双向关系,一种具有深刻意义的既对立又并存发展的关系,也为两者融合提供了较大的选择性。

其次,日本文化形态也是复合型,具有一种重要的吸收外来文化的内部机制。

日本文化结构具有重层性,其根底含有多种复合的要素,比如神道、儒学、佛教、老庄思想等要素,其自身没有形成强固的文化思想体系,对外来文化的抗拒性并非强烈。同时,作为日本文化复合性的标志,还有复合文字(汉字、假名、外来语)、复合宗教(佛教、神道教、基督教)、复合民俗(生活上的双重方式)等,所以对各种不同质的文化要素的适应性很强,表现出巨大的包容性,易于用全面引进的方式接受异质文化。

依田熹家谈及中日两国文化形态比较时写道:日本文化的基本形态是"并存型"、"全面摄取型",即吸收外来文化是全方位的,包括文学艺术、哲学、宗教等"这些本来极难并存的东西,也传统地采取并存的形式","即使新的东西出现,旧的东西也没有消失","它以外部的要素并没有'压倒'原来的要素的形式出现,常常形成'内与外'的二元关系"。[①] 正是这种"内与外"的二元关系的日本文化模式的机制,有可能使外来的东西在日本本土文化的系统内被吸收和消化。

可以说,日本的社会结构和文化形态之所以具有开放性和收容性的本质特征,是因为这种文化形态一旦形成,又反过来改造社会结构。被改造的社会结构又产生了与之相适应的并存融合型、全面摄取型的文化形态,对外来文化的选择与包容产生重大的作用。

---

① 依田熹家著:《日中两国近代化的比较研究序说》(增补本),龙溪书舍 1989 年版,第 91、213 页。

再次，从心理到行为都具备接受外来文化的条件。

日本有着数千年吸收汉文化经验的积累，自上而下培育了强烈的开放意识和特殊的包容文化心态，对外来文化一般能够采取宽容随和的态度。具体表现在国民既有执著自己民族文化的热忱，同时又大胆吸收外来文化，不以为耻，相反常常感恩于外来文化，认为中国文化是日本文化的母胎。所以从心理到行为都具备接受外来文化的自觉，而这种自觉又是与对本民族文化的自觉相一致的。

日本自应神十五年百济王子阿直岐访日，十六年王仁从百济带去《论语》等以来，经过岁月的嬗变，对和汉文化的审视和比较更趋冷静和稳定，实现了从一元文化模式——无论是和文一元模式还是汉文一元模式——解放出来，对文化模式的选择更趋自觉和多元性。其吸收外来文化的目的性更加明确：学习外来文化是为了充实、完善和丰富本土文化，而不是向外来文化认同；承传本土文化，是为了创新和发展，而不是选择过去、全面继承过去，而拒斥外来的东西，因而适应了大众的受容文化心态，取得大众的共识和自觉的支持。

回顾日本古代文学思潮发展的历史，经过两种一元模式的反复实践和试验，在大陆文学思潮涌来时，做出一个又一个面对时代和民族，选择吸收、消化和融合适于自身需要的东西，从而形成具有民族特色的、自成体系的文学思潮，这也是有赖于上述开放型的社会结构和复合型的文化形态，以及建立“冲突・并存・融合”的模式，来迎接外来的大陆文学思潮的冲击和挑战，并且积累了丰富的历史经验。

明治维新以后诞生的近代文学思潮，吸取古代和汉文学思潮融合的经验，借鉴“和魂汉才”的历史意义，以“和魂洋才”作为两者结合的导向。但这不是历史的简单重复，而是历史文化的更高层次上的再发掘。因为和汉文学都同属东方文化圈，同质多于异质。价值取向大多是相同或近似，两者的冲突与融合没有发生本质性的变化。而和洋文学分属于东西方两个截然不同质的文化圈，它们之间的碰撞与冲突必然会带来价值观的重大的根本性的变化。因而日本文学思潮走向近代面对的是更为艰难的文学选择，即需要解决如何建立基于传统的新的文学观念形态的紧迫问题。

为此，首先需要考察明治维新前后日本文学思潮发生的大文化背景。日本以明治维新为契机，走向近代。日本明治维新是自上而下的资产阶级改革，在前近代的政治构架内接受西方文化开始的。维新以后，形式上完成了西方的市民革命，但实际上并未能像西方近代那样建立起完全的市民社

会，而且在政治、经济、文化上保留着传统与现代、封建主义与民主主义长期并存的局面。有时两者处在一种严重的失衡状态。

远在幕府时期，日本面临美、英、法、俄列强的威胁而可能殖民地化的危机。它为追求用科技来达到富国强兵的目的，在锁国的情况下开始学习西学，吸收西方有实用价值的医学、地理学、语言学和科学技术。幕末还吸收德、英、法等国的洋学。当时在自然科学方面承认洋学的“穷理”，而在哲学方面则采取东方的传统观念，提出了“东洋道德西洋艺术”的口号，从而开始表层文化的变革。明治维新实行开国政策以后，为了维新国策——开国进取、殖产兴业、文明开化的需要，自上而下地推行了极端的欧化政策，着手改革旧的政治、经济体制，以迎接西方物质文明和精神文明的挑战。在吸收西方科学技术和实证科学思想的同时，部分地吸收西方制度法律和价值观念。譬如实行四民平等、废藩置县、改正地租、奉还版籍、义务教育等，开始了中层文化的变革而及于深层文化。但是，另一方面，作为旧封建武士出身的士族阶层为了继续维持其对政权的支配，不断地强化日本的根深蒂固的封建性格，以抗拒西方的精神文化。这极大地压抑了西方的合理主义的思维、实证主义的精神、自由平等的民主观念、自我主体的思想意识等。

在维新的新的历史条件下，幕末对待西方文化所提出的“东洋道德西洋艺术”的口号，在高层次上发展为上下统一的“和魂洋才”的政策。可以说，这一时期日本吸收西方观念文化是在严格的封建结构的制约下开展的，造成日本文化的重层性，主要表现在：（一）在政治文化上，封建君主专制政体与近代君主立宪政体、民主政体；（二）在经济文化上，传统地主经济、农业自然经济与近代资本主义工业经济；（三）在社会结构上，传统的家族制与西方现代组织形态；（四）在观念文化上，传统的权威主义、专制主义与西方的人本主义、自由主义等方面或冲突或并存、融合于一个社会、一个时代。而且，在一个历史时期内，日本强化了传统的神权、皇权思想，严重地压制了近代文化所萌生的个性意识和主体精神。因而从整体上说，明治维新未能完全彻底地实现资产阶级民主主义革命，其在政治、经济和文化上都未能达到成熟的程度，而且长期巧妙地维持着某些封建的秩序，这对日本近代文学乃至现代文学的性格都产生了极大的影响。

明治二十年代以后，日本在甲午战争和日俄战争中获得了胜利，以及现代化工业取得了成功之后，便普遍产生了对本国和本国文化传统的盲目狂信，不仅批评了明治初期实行的“鹿鸣馆”式的表面欧化主义，使明治维新后所推行的欧化政策受阻，而且将明治以来维持下来的封建的东西，当做国粹

而加以高扬，并且以文化团体政教社为中心，竭力宣扬国粹主义。其后，这一团体成为右翼日本主义者的活动舞台。最后，国家权力出于政治的目的，将文化上的国粹主义与政治上的民族主义结合起来，走上封建军国主义的道路，产生了日本近现代的悲剧——日本发动了侵略战争。以至战后再一次开展新的启蒙运动。

总的来说，和洋两种异质文化的接触、冲突与融合，促进了日本史的变革，而这种变革又是在严格的封建结构的制约下，在传统文化内在结构的多层次上展开的。所以各种近现代文化和文学思潮在日本形成和发展过程相当迟缓，且流行期非常短暂。就启蒙思潮来说，明治初期提出的"自由民权论"，到了明治十年代才转化为群众性的自由民权运动，直至明治二十年代又才渐次地移植于近代思想、近代文化等领域。近代文学也存在这种情况。日本近现代文学思潮就是在这一特定的历史发展类型、这一社会和文化的大背景下，接受西方文化思潮的影响而形成和发展的。

因此可以说，近现代日本文学思潮史，就是传统主义与欧化主义相克的历史，是在日本与西方的、传统与现代的极端对立中保持其微妙的平衡（当然，有时严重失衡）而发展起来的。因而，不能把西方文学思潮对日本文学思潮的接触和影响单纯化，两者的交融是在"冲突、并存、融合"的文化模式中完成的。正如千叶宣一指出的："从宏观来看，日本近代文化史的结构，是以从外从上而来的西欧文明的冲击，与从内从下保持传统文化的调和形式展开的"，"其受容方式是：（1）顺应，（2）并存，（3）排斥，（4）结合等相位差。"①

这一文化包容方式的变化没有离开日本的历史环境。传统结构对西方文化包括西方文学思潮，存在适应与不适应两重性。西方文化、文学的持续影响，必然引起对传统文化、文学结构的再解释→再建构→再创造。当然，传统也存在反作用的一面，昭和历史上就存在过文学上的"日本浪曼派"②的"回归古典"，作为当时的狂热的民族主义思潮的一翼而存在，是主战论思潮在文学上的反映。因此，日本传统与西方的文学思潮和文学要素之间的健全统一是十分必要的，这是组合成一个新的文学实体的重要条件。这一

---

① 千叶宣一著：《现代文学的比较文学研究》，八木书店 1978 年版，第 41—43 页。

② 日本浪曼派是特指结集在《日本浪曼派》杂志周围的同人，与广义所称的浪漫主义在本质上是不同的，故均写作"日本浪曼派"。

新的文化实体，即“第二传统”[1]，不是和洋文学的联合体，而是两种文学思潮相融合的产物，从而促进日本文学传统的创造性的转化，走向近代化。

在日本文学研究界有这样一种论点，日本文学向近代转型，似乎完全是照搬西方文学的模式，甚至将日本文学的近代化完全等同于西方化。事实上并非如此，日本文学走向近代的过程中，尽管在文学的选择中，西方近代文学是一种非常活跃的因素，但东方和日本文学的传统思想和传统形态仍然是其实现近代化的根基，是其文学近代化之保持其民族特色和东方特色的重要原因。应该说，日本文学及文学思潮的近代化不是西方式的，而是保持地道的日本特色和东方特色的。关键是对传统与近代进行合理的选择，促进深层文学及其思想的近代化。

因此，明治维新之后，日本文学及文学思潮走向近代，尽管存在一定的历史距离，但与过去的传统文学及文学思潮之间没有明显的断裂，而且是一脉相承，无论是近代的写实主义、浪漫主义、自然主义，或是稍后的象征主义都是在与古代观念形态的写实的真实、浪漫的物哀和象征的空寂、闲寂文学思潮接合点上酿造出来的。日本近代文学广泛接受西方种种文学思潮而又逐步实现日本化，其根本原因也在于此。

但是，日本近代文学要完成其历史的转型，还要走过漫长的曲折道路，明治维新至今，经过百余年的历史，尽管在解决上述问题方面取得有目共睹的巨大成就，但还不能说是完成了。坪内逍遥的《小说神髓》揭开近代日本文学的序幕，是以批判曲亭马琴为目的的，即在思想上排除劝善惩恶文学思潮，在形式上否定传奇性，但他没有完全否定曲亭马琴文学的历史价值，而且对其绝对价值给予高度的评价，认为从马琴文学水平来看，可以说是在西方的莎士比亚古典剧、易卜生、斯特林堡等的近代剧之上，事实上他的《当代书生气质》与近世的戏作小说有血脉的联系。后来逍遥也承认“作为排斥曲亭的发起人，这是颇为滑稽的矛盾”。从这个例子，典型地反映出日本文学从近世到近代转型期在对待本土与外来、传统与近代接合问题上的矛盾心态和探索两者结合的强烈欲求。

从日本近代文学的实际来看，从砚友社尾崎红叶采取拟古典主义的态度，以近世人情本的模式接近近代小说，比如在表现样式上，一是重视一节一场面的生动描述而不追求故事情节，二是重视场面与场面之间的连续来实现创作的构思，三是描写人情世态等，这些都是非常接近近世的人情本。

---

① 千叶宣一著：《现代文学的比较文学研究》，八木书店 1978 年版，第 41—43 页。

可以说，近世文学对近代文学的影响仍在持续，尤其是在明治二十四、二十五年掀起了西鹤、近松热。比如尾崎红叶在《我乐多文库》时代强调“以西鹤文为根本”，倡导“雅俗折中体”，他甚至在酒席上唱“十八番”时唱出“世上我爱好的就是井原西鹤和莎士比亚”。但大多是在形式和文体上模仿近世文学，表现近代的人情与风俗，没有探索深层的人生和窥视近代的人性，也就是没有与时代联系做出新的解释和新的发展。因此不能说这是真正意义上的继承传统，更不能说解决了本土与外来、传统与近代的结合。

另一方面，白桦派武者小路实笃重视欧洲的古典，而几乎切断与日本古典的联系。他自称“我们在精神上成为世界之子”。当时白桦派主办的美术杂志全部介绍西方美术，很少介绍日本古画。不仅限于美术，他们认为在文学意识上切断日本古典与传统的影响，对于发展日本近代文学是必要的。但实际上是不可能切断的。因为作为传统的根底，人的感情、感觉、情绪是不能简单地改变的。

以日本自然主义为例，它无疑是接受法国左拉的自然主义的影响，但并没有切断也不可能切断与传统的本土文化思想的联系，所以日本自然主义在手法和技巧上虽然吸收了西方自然主义，但在精神方面与传统却保持不可分割的联系。比如他们受神佛思想的影响，采取“瞑目对自然”的态度以及追求自然本性；他们捕捉贴近他们的“家”和“家族制度”对个人的束缚等，都是与传统的精神相通，而这些在西方自然主义文学是很难发现的。

从文学转型的意义上说，近代文学不是要不要继承传统的问题，而是如何继承传统的问题。传统文学不能仅仅是简单的继承或是简单的再生，而是要新生、要发展，这样就必须汲取西方文学的现代因素，古典走向近代才成为可能。因此，日本文学及其思潮走向近代，首先是确立对传统的自信，建立在传统的根基上，实现对传统创造性的转化。一方面，从传统中吸取有益的营养，增加近代文学的深度和多样性；另一方面，大胆而善于吸收西方文学精华，特别是传统中所缺少的近代意识，在更高层次上对传统进行自觉地再创造。这样，传统才能发挥其内在的积极意义以及产生新的活力。

但是，从日本文学及其思潮的发展史来看，经过近世江户幕府长期锁国政策，从传统走向近代，一旦接触外来的西方文学新思潮就出现另一种新倾向，即出现全面的反传统、全盘西化的思潮。从文学的因素来说，都是对自身的传统缺乏自觉的认识，对西方文学缺乏足够的了解，因而对两种异质的文学及其传统未能进行深入的比较和历史的分析，就不可避免地会产生上述两种极端的偏颇。这是一个问题的两个方面，即只有最自觉地认识自身

的传统，才能最客观地对待西方文学；反过来说，只有全面了解西方文学，才能在与西方文学的比较选择中，将吸收的西方文学消化在传统的土壤上，来完成传统的自我完善。简单地说，是一个要解决对传统也对西方文学不断认识、再认识的问题。

因而，从传统走向近代，并不等于以西化来解决传统的近代化问题，更不需要全面破坏自身的传统。传统是根植于人民的生活和思想感情以及民族的土壤上，是一个民族在漫长的历史发展过程中形成的，有其自身的连续性和传承性，是不能切割的。如果全盘抛弃传统，就会失去吸收西方文学思想的能力，失去建立自己的新文学的基础。反过来说，如果一味固守传统，拒绝外来的新东西，传统就得不到充实、丰富和发展，也难以产生适应现代社会的新的活力。传统在总体上不是完全不适合近代，在内涵上也是可以发生变化的，问题是要把握传统与近代产生新的整合的可能性。近代日本文学正是为实现这种可能性而展开的。

从历史学和文化学的角度来考察，日本明治维新是广泛地吸收西方文化而走向现代化，掀开了日本近代史的序幕。一般文学史界认为，日本近代文学也是以明治改元为起点形成和发展起来的。但是，严格意义上的日本近代文学，并不是与明治维新同步迈入近代，而是经历一段时期才渐次酿成的。这一文学现象，与日本社会结构变革的特殊性是分不开的。同时又是在和洋文化的冲突、融合的历史条件下出现的，从而具有其独特的性格。

因而，日本近现代文学思潮的发展，具有以下的特征：

第一，由于上述日本特殊的社会结构和文化结构的制约，明治维新前后，日本并未适时地开展思想启蒙运动，文学启蒙运动，以及同步引进西方近代文学理论和思潮，江户的戏作文学思潮依然占据着主潮的地位，近代文学思潮的发生处在滞后的状态。日本相应的近代文学思潮的形成与发展比西欧晚得多，启蒙思潮足足晚了两个世纪，而写实主义、浪漫主义思潮也晚了近一个世纪才传入日本，且发展期非常短促，同时与西欧由启蒙思潮、浪漫主义、写实主义、唯美主义、现代主义等文艺思潮的发展序列不同，独具自身发展的规律，譬如，日本的写实主义、浪漫主义思潮重层出现，且尚未达到成熟，就受到社会现实的沉重压制和西方自然主义的强大冲击，未能达到西方的浪漫主义思潮和写实主义思潮那样成熟的程度。又如，日本的自然主义思潮兴起不久，就受到反自然主义——新思潮派和白桦派的严厉批判，出现了自然主义与反自然主义重层，都是日本近代文学思潮的一大特色。日本近现代文学发展的全过程，还混杂着间断地出现的反西方文学思潮的拟

古典主义，以及三四十年代的“日本浪曼派”等思潮，力主回归古典。

第二，日本近现代文学思潮大多是由西方的文学思潮的冲击而引发的，凡是西方盛行的各种主义，都波及日本文学，但大多又是以日本传统的文学思想作为其根基，直接与日本传统相传承，保持了日本独自的主体。即保证日本文学吸收西方文学思潮，是在日本特有的文学思想和文学性格的基础上消化和融合以至发生变化的。比如，砚友社的戏作的写实主义，并非简单继承江户戏作文学，还有摄取了新的写实主义精神，使其本身具有近代的性格。又比如，日本自然主义接受了法国左拉自然主义的影响，却又形成自己的特质，最后确立近代文学的基础，并培育出日本文学独特的新形式——私小说。它以自我主义为中心，反对封建家族制，宣扬个性和自由的觉醒；从内容和形式来说，又继承了日本古代日记文学的传统特色。又比如，新感觉主义文学思潮虽然直接由西方的未来主义、表现主义、达达主义、象征主义和结构主义等现代主义文学思潮诱发，但它却又是在日本的土壤上生成，具有东方的哲学思想和艺术特征。总之，近现代日本文学思潮及其衍生的近现代日本文学，既继承自己的传统文学理念和审美意识，又吸取西方种种主义的文学思想和文学形式，具有近现代意义的艺术思维和艺术风格。

第三，日本种种近现代文学思潮的产生和发展，都受容于日本未彻底变革的社会结构和文化结构之内，未能像西欧文学思潮那样完全贯穿以人道主义为基调的近代自我，其现代性格带上深刻的历史局限性。比如，日本启蒙思潮的兴起，确立日本文化的近代自我，不仅受到封建文化意识的极大抑制，而且直接遭到国家权力的残酷压迫。日本的自我，首先缺乏主体性，自我缺乏对国家权力的批判的自主性和作为建设自身的自主性；其次具有较强的依附性，对天皇、国家、集团家族乃至上级的忠诚和依赖，自身缺乏平等意识；再次具有封闭性，自我绝对服从于群体，而缺乏在服从群体时所表现的个体的独立性，自我只局限在追求“内部生命”中的真实，以此来把握作为平等人各自要求的自由与解放，即在空想中充实自我。日本的自我不仅给日本启蒙思潮，而且给以西方近代自我观念为轴心发展起来的日本近代文学思潮，造成不健全的一面，以及造成由其衍生的日本近现代文学的软弱性格，欠缺社会性。日本的写实主义缺乏批判力量和后期浪漫主义的扭曲与裂变，就是一个明显的例证。因此战后的日本，“近代文学派”以“主体论”的文学为先行，批判了确立近代日本的自我的主要障碍——绝对主义天皇制，并且通过围绕梅本克己提出的“恢复主体性”、竹内好的“国民文学论”等文学论争，重新开展新的启蒙运动，来促进自我的完成。

概言之，日本文学之所以能置身于世界近现代文学的潮流之中，对西方文学思潮的涌入做出一个又一个面向近现代的抉择，是因为它能够巧妙地吸收、消化、融合西方文学思潮，使之日本化，从而促进日本文学走向近现代。可以说，从明治维新开始，日本文学思想在传统的社会文化框架内，与西方近现代文学思潮的接触、冲突、融合，就是全部日本近现代文学思潮史的内容。

第十六章　启蒙文学思潮

启蒙思潮的起源及其倾向——启蒙期翻译小说的意义——自由民权运动与政治小说——引进近代文学观念与方法——文学改良运动的性格

“启蒙”一词，英语为 The Enlightenment，根据《英汉译海》解释，即启迪的作用，定义为有助于消除愚昧，增进知识和提高觉语。近代启蒙思想兴起于西方，从中引申出其意义是，用近代哲学和文化的知识，改造教会专制的迷信所造成的愚昧。恢复理性的权威，确立人的主体地位。从这个意义上说，西方启蒙思潮的核心内容，就是改变人对神权、皇权专制的迷信所造成的愚昧状态，即改变人的传统思想、观念和心理结构，全面实现文化价值观念的更新，使人在认识上和实践上达到现代化。

西方近代的启蒙思潮的源流，可以远溯到 14 世纪末至 16 世纪由意大利兴起而遍及全欧的文艺复兴，它是从以神权为中心的中世纪向以人权为中心的近代文化转变为开端的。17—18 世纪在欧洲兴起的启蒙思潮，是继文艺复兴之后的第二次启蒙，它关于人的自由、平等、博爱以及英国的《人身保护法》、美国的《独立宣言》，还有 19 世纪的浪漫主义思潮关于自我的觉醒，都将人置于文化的中心位置，并突出人权，是以人道主义为基调的。也就是说，西方的启蒙思潮，以确立近代自我为中心，涉及政治、经济、法律、科学、哲学、文艺乃至社会制度和社会风尚等方面，以促进建立新的文化体系和价值体系。它对于推动西方从传统社会向近代社会过渡，是起过积极的

作用的。恩格斯对于西方的启蒙运动曾给予高度的评价，他指出："这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革。"①

日本从传统社会向近代社会过渡，实现现代化，是对"西方的冲击"做出了敏锐的反应，自上推行欧化主义而展开的。其启蒙思潮，不可避免地接受了近代西方的人本主义的精神，特别是基督教关于人的观念和艺术上的人道主义精神的影响，同时又继承和发展了前近代日本思想家安藤昌益和文学家井原西鹤各自孤立地形成的平等观，以及安藤昌益、山片蟠桃的"无神论运动"。但是，日本社会与西方社会不同，其政治制度和家族制度都带有极浓厚的封建性质，作为个体的人，封建意识浓厚，缺乏科学知识，缺乏近代意识和人格平等的自觉性。

在这种背景下，明治六年(1873)福泽谕吉、西周、中村正直等一批启蒙思想家成立了"明六社"，并于翌年创办《明六杂志》，除了宣扬西方的科学技术和物质文明以外，十分重视介绍和普及西方精神文明，提出了"自由民权论"，以尊重个人的人格和自由、平等作为启蒙的中心，同时提倡男女平等、一夫一妻制以及信教、结社、言论的自由。福泽谕吉亲自撰写了《西洋事情》(1866)、《劝学篇》(1867)、《文明概论》(1875)等，一方面积极介绍西方实学，彻底否定儒学，尖锐地批判封建的思想和道德；一方面宣扬个人平等的原理，强调"天不造人上人，也不造人下人"，同时提出"一身独立，一国独立"。中江兆民与板垣退助等为了实现民权的理想，提出了"民选议院建议书"，对国权和明治新政府的专制主义进行严厉的批判。中江兆民还主张既要学洋学，也要学汉学，使实学与儒学二者结合，他除了翻译《民约译解》(1882)努力介绍西方新思想外，还著书宣传扩大民权的意义，主张自由民权具有超国家的普遍性，强调"民权者至理也，自由平等者大义也"。他批判西欧的歧视有色人种，指出"土耳其人、印度人亦人也"。他还支持国内农民起义，与明治国家权力发生了正面的冲突。加藤弘之的《真政大意》(1870)、《国体新论》(1874)以及其后松岛的《社会平权论》(1881)、植木枝盛的《民权自由主义》(1879)，《言论自由论》(1880)、马场辰猪的《天赋人权》以及西园寺公望等发起创办《东洋自由新闻》、《政理谈丛》杂志等，在民权论上宣扬自由主义思想，成为自由民权运动的理论武器。一些启蒙政治家、思想家还成立自由党、立宪改进党等政党，在上层知识分子中开展资产阶级民主主义运动，资产阶级要求民选议院与群众对藩阀政府的专制的斗争相结合，

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第445页。

推动启蒙运动的进一步蓬勃发展，至明治十年(1877)前后，终于发展成为群众性的自由民权运动。但是，一些启蒙思想家包括维新后的掌权者、高级官僚和民间人士(从下层武士到英语教师、翻译)，他们中的一些人，面对群众运动，不仅没有站在群众的前头领导运动，反而与国家权力结合，反对自由民权，充分暴露了他们的阶级本质。明治政府对于蓬勃发展的群众运动，一面保证制定宪法，做出某些让步；一面采取严厉镇压和分化的政策，解散政党或削弱政党的势力以阻止启蒙思潮的蔓延，迫使自由民权运动陷入困境以致失败。

从总体来说，启蒙的目的，是要从世界的视角出发，吸收西方的科学与民主思想，变革日本传统的社会结构和文化结构，以确立自己的近代的位置。首先，以确立作为新的文化结构的近代自我为先行，企图形成作为新的社会结构的市民社会，以功利主义、实用主义和理性主义作为其精神和行为的基础。但由于启蒙运动的夭折，在日本近代，未能完全实现以自由民主主义为基础的市民社会和确立近代的自我。日本的社会结构和文化结构，尽管受到"西方文化的冲击"，但是未能发生根本性的转变，相反不断强固传统中的封建性的一面，形成自由主义与绝对主义对立并存的局面。后来福泽强调学问对于"富国强兵"的必要，主张日本的独自国体和扩张国权，这种倾向发展到"脱亚入欧论"和"征韩论"，以及加藤弘之强调"国家不得已也要采取这种专政体制和限制国民的权利"，为明治专制政府辩护。这些都反映了这一时代的启蒙思潮的本质和局限。

日本近代启蒙思潮形成之初，正是处在作为推进文明开化的启蒙文学——翻译文学与戏作文学传统的相互对立与混杂并存的局面。幕府时期汉诗文、和歌文与江户戏作文学对立，至明治初期，宣扬非科学的江户戏作文学，发展成为明治戏作文学，它虽然基本上还是重视儒教的道德和武士道的忠孝观念，但也开始包容某些科学的思想和人性善的意念。比如，式亭三马的《浮世澡堂》、十返舍一九的《东海道徒步旅行记》，假名垣鲁文的《西洋徒步旅行记》、《火锅》等就是用明治戏作的手法和形式与文明的内容相结合，描写了文明开化的新世相，但它只停留在描写风俗方面。成岛柳桥的《柳桥新志》则表现了对藩阀政府的现实进行了尖锐的讽刺等等。也就是说，他们在内容上作了某些革新，具有初期启蒙的文学意识，但基本上未能摆脱戏作文学劝善惩恶的窠臼，未能灌注新时代的思想和意义。因而，文学要进一步改革内容以及适应于近代意识的方法和形式，于是要求学习西方文学，翻译西方小说的气氛就自然高涨起来。通过翻译西方的近代文学作

品，一扫戏作小说的氛围，就成为文学启蒙的首要任务。明治十年(1877)前后，日本文坛上掀起了一股介绍西方作品的“翻译热”，至明治二十年代达到了全盛，当时出版的书籍十之八九都是翻译作品，从政体论，法律学而及文学。

翻译文学的代表作品，最先是织田纯一郎翻译的《欧洲奇事·花柳春话》(1878—1879)，主要介绍西方的政治和风土人情。其后与自由民权运动相呼应，出现了一批具有政治内容的翻译作品，如宫崎梦柳翻译介绍法国大革命的《自由凯歌》，描写俄国虚无党运动的《鬼啾啾》等。可以说，翻译传播西欧文学、翻译普及圣诗和赞美歌，与翻译介绍卢梭的《民约论》，孟德斯鸠的《论法的精神》，孔德的实证主义理论一起，推动了整个启蒙思潮的发展。尤其是翻译了左拉的《小酒店》、易卜生的《玩偶之家》、陀思妥耶夫斯基的《卡拉玛佐夫兄弟》、莫泊桑的《女人的一生》等一批西方名著，对于开辟新文学的发展道路，促进近代小说的形成产生了不可忽视的作用。

这些翻译文学，展现了适应新时代要求的文学理念和形式，从而提高了大众对文学欣赏的热情。同时，翻译文学是在自由民权思想诱导下发展起来的，大多数具有浓厚的政治色彩，成为启蒙文学思潮的基础，也成为以宣传政治思想启蒙为目的的政治小说诞生的刺激剂。当启蒙家认为翻译小说已经不能完全适应日本国情的时候，他们就亲自动手创作自己的作品，来作为自由民权运动的思想武器，政治小说便应运而生。这是日本近代启蒙文学的一大特色。

1882—1883 年前后，政治小说在自由民权运动的漩涡中涌现出来，它对于设立民选议院、组织政党、公布宪法等，在思想上起到一定的促进作用。政治小说的第一部作品是户田钦堂的《情海波澜》(1880)，采取戏作文学讽刺的形式，表达了对自由民权的政治要求。政治小说的代表作品还有：矢野龙溪的《经国美谈》(1883)，取材于古希腊正史，借此讴歌自由民主的政治理想；东海散士的《佳人奇遇》(1885)，借助世界弱小国家的衰亡史，对大国欺压小国表示愤慨，以影射批判国内的专制政治。福泽谕吉的《世界国尽》(1869)、《畸形姑娘》(1872)等童谣体、寓言体作品，通过描写西方世界的事情，来讽刺本国的封建的生活态度。中江兆民的《三醉汉谈治国》(1869)则是政治小说中出类拔萃之作，它描写三个政见不同的人在酒后围绕自己的政治信仰进行了一场争辩，一个主张“国权论”，为了摆脱后进国地位必须对外侵略；一个主张“民权论”实行自由平等；另一个则介于二者之间，强调调和论，采取从上“恩赐民权”到从下“恢复民权”的政治渐进主义，以此宣扬

立宪民主政治。这部作品摆脱了以往政治小说政论的形式,而采取对话形式,这又是一种新的文学表现形式。据高市庆雄编《明治文献目录》记载,从1880年政治小说第一作问世,到1890年对自由民权运动打上句号为止的十年期间,共发表了250部政治小说。[①] 这类小说的发表直接推动了自由民权运动,大多是用来作政治宣传的,所以大多是政论式的,缺乏人物性格的描写,比如只描写人物生活表面的新,而缺乏深入挖掘人物在封建压抑下的苦恼的内心世界,更没有正确阐述文学对人生与社会的独特意义。文学不仅是将现象作为现象来描写,还必须涉及和把握这个时代的人生与社会的本质,接触日本近代社会的基本矛盾,即表面上现代化,而实质上是封建的这一基本矛盾。

正如上述,由于政治小说大多数是出自自由民权运动领导人之手,他们将自由民权运动单纯看作是解决政治及政权问题的,所以就从一种封建的"经世济民"的指导意识出发,将政治小说的目的看作是使民权思想通俗化,以对国民进行教育。可以说,作为日本近代启蒙文学的主流——政治小说,只是一种政治性、观念性的意识形态的小说,它未能正确把握个人与社会的关系,未能抓住民众生活中的基本矛盾,并在文学上探求解决这些矛盾的正确途径,因而也就写不出典型来,只是对品位低俗的戏作小说进行改良,基本上未能摆脱戏作的格调,未能提高近代小说的品位,而且有些政治小说,甚至一方面宣扬自由民权,一方面却又侮辱民众。所以德富苏峰在《评近来流行的政治小说》一文中指出大部分政治小说的共同缺点是:(一)不具备足以称作小说的体裁,(二)没有故事情节,(三)没有变化的趣味,(四)只描写表面的事物,(五)没有描写英雄人物。特别是自由民权运动于1885年发展达到顶点,开始落潮,这就大大地妨碍了将政治小说提高到写实主义文学的水平,更失去了进一步开拓批判现实主义道路的机会。因此近代日本文学没能像西欧那样在启蒙运动中首先确立浪漫主义与写实主义、批判现实主义,相反,在国粹主义思潮高涨的情况下,以三宅雪岭、志贺重昂等为首成立了政教社,并创办《日本人》杂志,拒斥欧化主义,排除模仿西方文学,提倡"日本精神",文学上代表国粹主义的则是砚友社,它反弹启蒙思潮,推行拟古典主义,企图复活元禄文学。它们与德富苏峰创办宣传平民主义的民友社及其《国民之友》等杂志,以及北村透谷、岛崎藤村创办鼓吹男女平等的

---

① 转引自德纳尔特·金著:《日本文学史》(近代现代篇),中央公论社1981年版,第115—116页。

《女学杂志》形成尖锐的对立与对抗。文学上的国粹主义正是近代日本文学的不幸的根源。

从明治戏作文学到翻译文学、政治文学,中心问题是如何对待文学的传统与现代,即对传统的再评价问题。启蒙思想家中的福泽谕吉主张全面吸收洋学,而对传统特别是对儒学采取彻底否定的态度。中江兆民则主张学习洋学的同时,也要学习汉学,使传统与现代结合。但他们更多的是集中关心西方的制度改革,继他们之后主张文学改革的森鸥外、夏目漱石则把注意力集中在西方文化,即科学与文学上,也就是改革与传统的关系问题上。他们主张在和洋文学的对立中,借助西方文学观念和方法,来完成日本文学传统的创造性转化。另一种意见则是主张以传统主义反对"欧化主义",从伦理至美学意识执著于立足东方传统,贯彻传统的美学情趣,重点放在继承江户的町人文学,如幸田露伴、尾崎红叶等,最后反弹启蒙文学而走向拟古典主义。

围绕西方文学概念和传统文学观呈现了反弹、折中、顺应、并存和融合的紧张关系状态,并在这些紧张关系状态中转换文学史的坐标轴。可以说,翻译小说、政治小说和改良文学成为启蒙文学时期的三大特色,通过这三者的发展过程,移植西方的近代文学思想,逐渐变革儒教的劝惩主义文学观念和戏作的文学形式,尝试着进行种种文学改良。

日本的文学改良主要表现在以下几个方面的问题:

第一,文学优选的问题,即采用达尔文作为近代思想第一原理的《物种起源》中的"进化论"和斯宾塞的《生物学原理》中的"适者生存论"的思考方法,其特征是立足于生物学的进化论,进而类推社会学的进化论。尤其是斯宾塞的《社会静力学》,将进化论引进社会学,认为分化、发展的社会优于单调、静止的社会,它对于日本近代文学发展的影响是深远的。1882 年井上哲次郎就引进当时流行的进化论社会学,并运用到文学上,进行诗歌改良,提倡明治诗必须是作为明治的诗,与汉诗及和歌不同的"文语定型长诗",为新体诗开辟了道路。从生物学的观点来说,进化就是使之产生新生命、新的文学实体。一般地说,是以文学传统为母体,以引进西方的文学为父体,相互交汇而产生新的文学实体。加藤周一称之为"杂种文化"。这一新的文学实体,正是某些传统文学特征的继承与延续,并在高一层次上获得发展。也就是说改良文学,首先要引进西方近代文学来改造、完善和丰富传统,从而创造出一个全新的传统的文学实体。从这个意义上说,文学传统就像生物的遗传,有一个进化与淘汰的过程,然而所谓文学"进化"主要从形式上着眼,改变一些不同的形式与体裁,没有把握文学与时代的真正关系,因此它

虽然也反对封建专制,但更多是注意文学形式与体裁的改革,以庸俗社会学进化论作为实践哲学,自然派生出改良主义,因而政治小说出现之后,改良主义就波及文学领域,出现新体诗运动、坪内逍遥的文论、“改良和歌”和“改良戏剧”等动向,通过它们介绍和移植西方近代文学观念和文学方法。

第二,通过翻译小说,认识了文学的新概念、小说的作用和作家的任务,对文学的独立价值有了初步认识。幕府末期以来,上层社会流行实用主义,将文学视作诸学问之下,流行所谓“文学无用论”。西周点燃了近代文学的黎明之光,他在《百学连环》里第一次将“文章学”(Literature)译作“文学”,并将文学列在诸学,即精神学和物理学之中,给文学的“近代性”的特质下了定义,将西方美学思想移入明治文学的世界,促进了文学批评,使文学摆脱从属于宗教、道德的倾向,促进文学的自律性发展。1881 年 4 月刊行的《哲学字汇》将它明确定译为“文学”,确立文学在艺术体系中的位置。此后福地樱痴公开提出“文学有用论”,强调文学的独立价值,认为“文学是文明之花,有无文学关系到国家的文明盛衰”,“文学、音乐、戏剧三者是人文的三大必要的用具,若不备其一,不仅不足以观察其国情,而且难以确保其独立的人民的体面”。[①] 从这种立场出发,他主张以西方文学为标准改良文学。

通过翻译小说,作家陶醉于西方文学,但并不意味着所有作家放弃了日本文学的传统。成岛柳北主张首先从东方立场出发,引进西方若干知识,他在反对“诗歌无用论”时指出,无论东洋还是西洋,作为一个文化国家,从古时就尊重诗歌,诗歌有擅长于写风俗和模民情之效。有贺长雄发表《文学论》(1885)从儒教观点出发论述文学,宣扬东方思想,企图以此调和与整合西方的理学,作为对抗西方的文学理论和欧化主义,在文学上贯穿“和魂洋才”的精神。更有甚者,明治中期以后出现过“回归古典”的思潮。

确立文学的独立价值,就必须对旧文学进行变革,摆脱“劝善惩恶”的戏作文学观和纯功利的政治文学模式,建立一个以人学和美学为基础的独立的文学类型。以坪内逍遥的《小说神髓》的问世为标志,近代启蒙文学运动就承担着变革一切旧文学的任务,渐渐形成独自的近代启蒙文学理论,与二叶亭四迷的近代启蒙文学实践一起,形成体系的新文学观,即促使近代文学的观念和文学理论的体系化。

第三,文学论与美学论、心理学论的结合,求其文学方法论革新的问题。西周在美学和心理学领域的研究成果,比如他的《百学连环》(1870)、《美妙

① 转引自片冈良一编:《近代日本文学思潮和流派》(上),河出书房 1951 年版,第 14 页。

学说》(1877)、《心理学说一斑》和译作《宾般氏心理学》(1875—1879)等,对于建立日本近代文学观念和方法起到了启蒙的作用。首先他用儒学的观念来陈述西方心理学等内容,主张心理分解为“智、情、意”,而三者中以意为主。其次他以“人性”作为美学原理的基础,以辨别美丑为目的。总之,西周将文学作为人的精神文化之一,自觉地给文学定位,并建立了日本近代启蒙文学理论的基础。其后菊池大麓译《修辞及华文》(1879),大森雅中的《美术真髓》(1882)以及外山正一讲授的进化论和心理学,尤其是中江兆民译的《维氏美学》(1883—1884),排除观念上的理想美,主张艺术上的真实与个性,同戏作文学理论完全相悖,开始建立日本近代文学的理论体系、实证主义的美学体系,促进日本近代文学的生成和发展。

第四,学习西方近代文学的一个重要特征,就是进行文体改革,使用新文体的问题。日本文体受到中国文章的影响很大,古代使用汉文体。到了平安时代,以女性文学为中心产生了口语体的假名文。自镰仓时代起,言文分开,口语和文章之间差别很大。其后出现的和汉混合文语文体,一直沿用到江户时代末期。明治维新以后,为了使文章能自由地表达近代人的思想感情,和通俗易懂,就必须排除前近代存在的两种文体的障碍:一是沿袭传统的中国文章使用的文体,一是基于古语文法的文语文体,摸索和实践各种新文体。其中先后出现过两种极端的倾向,明治初期,即在鹿鸣馆时代推行表面欧化主义政策时,出现过激进的罗马字体运动和假名字体运动,即国字改良运动。明治中期,以国粹主义的反动思潮为背景,又出现过保守的倾向,主张使用元禄式的雅俗折中体,还有汉文直译体、西文直译体、和汉洋调和体、普通文运动等。

但是,影响最大的是言文一致运动,它不仅促进文学改良运动,而且对于启蒙期的普及教育和文化,表现言论思想自由,以及近代文艺的发展都产生了极大的作用。在文学界,最先书写言文一致体的是外山正一,井上哲次郎和矢田部衣吉的《新体诗抄》(1882)、二叶亭四迷的小说《浮云》(1887),后来发展到用近代口语体创作写生文、新体诗以及革新短歌、俳句,完成言文一致体的历史性的转变。井上哲次郎在《新体诗抄》的序文中写道:“学泰西诗,随世而变。其短者虽似我短歌,而其长者至几十卷,非我长歌之所能企及也。随世而变,故今之诗,周到精致,使人习之读不倦。于是乎又曰,古之和歌,不足取也,何不作新体之诗乎。”①岛崎藤村在《文学界诞生之际》

① 转引自藤田太郎著:《近代日本文学史》,春阳堂1932年版,第116页。

一文中，对言文一致体运动的历史意义也给予极高的评价，说这是日本近代文学起点的重要原因，“明治文学黎明期值得思考的一件大事，大概是发现所谓言文一致的文体吧。它使文章从过去的制约中解放出来了”。①

文学改良运动首先是从诗界开始。1882 年，在启蒙思潮和自由民权运动的影响下，诗界反对旧汉诗、和歌吟咏花雪月的趣味，提出了创作符合新时代要求的诗，于是展开了新体诗运动。这一运动以《新体诗抄》为先导，一方面介绍西方的诗，一方面用改良的形式创作诗，进行诗歌改良的尝试。新体诗运动主要模仿西方诗的形式，从内容来说，它们宣扬了近代精神——自由民权。所以又称“自由民权诗”，反映了资产阶级革命的热情，它所具有的启蒙意义和历史价值是不能抹杀的。新体诗的试验，经过山田美妙的《新体词选》(1886)发展到森鸥外的译作《于母影》(1889)、北村透谷的《楚囚之诗》(1889)、《蓬莱曲》(1891)，标志着新体诗从草创时代到稳定时代，完备了新体诗的艺术价值，从而催促近代诗的诞生。

其次是小说改良运动，以坪内逍遥的文论《小说神髓》(1885)的出现作为导火线。《小说神髓》批判了江户文学传统，排除戏作文学的劝善惩恶主义，从封建性的文学观中解放小说，根据资产阶级文学观，以写实的手法来表现社会的人情和世态风俗，从而酝成改良的机制，促使写实主义小说《浮云》的诞生。

总括来说，日本文学从翻译小说、政治小说的兴起，到改良文学运动，至少在两个方面促进了日本古代文学向近代文学的转变：一是反对封建传统的文学观方面；二是反对传统的文体方面，所以文学改良运动在日本文学史上的作用是不容忽视的。但是，文学改良运动的阶级基础，是以明治维新后新生的革命不彻底的资产阶级和没落的旧士族为主体的，他们的力量十分薄弱，既无力彻底改革残存的封建制度，又无力进行彻底的文学革命，再加上文学改良运动的开展是在 1883—1884 年进行的，这期间发生了一系列镇压自由民权运动的事件，明治政府正向确立绝对主义天皇制迈进，资产阶级的革命热情受到了压制，缺乏浪漫的激情，使近代文学产生了种种的弱点，受到局限，所以日本文学思潮不像西欧那样，在资产阶级社会发展期就以浪漫主义为主要文艺思潮，到了成熟期才转向写实主义，恰恰相反，浪漫主义发展到诗歌以后，散文文学就朝写实主义方向发展了。

---

① 刊于《早稻田文学》，1925 年 6 月号。

第十七章　写实主义文学思潮

写实主义文学理论的确立——从创作实践奠定近代文学的基础——围绕“没理想”的论争——日本写实主义的软弱性格

从1882年开始，自由民权运动与群众斗争结合，掀起了一系列农民的斗争，至1885年达到了高潮。在阶级矛盾激化的背景下，明治政府颁布保安条例，加紧镇压自由民权运动。这一运动的上层领导，屈服政府的压力，解散政党，从1886年起逐渐走向低潮。明治国家基础未稳固，明治政府加速确立绝对主义天皇制，并进一步压抑人民特别是青年知识分子对民主、自由的渴求，使他们深刻地体会到理想与现实的矛盾，开始排除对现实的主观的空想，而产生忠于现实的现实主义的态度。同时，以启蒙为宗旨的政治小说随着民权运动的失败而走向衰落，近代启蒙文学思潮也渐次退潮。然而，近代启蒙思潮一经迸发，是任何势力也无法完全抑制的，实际上它酝酿着更大的热情和力量。其时西欧写实主义的发展达到了顶点。写实主义文学思潮正是在这种不安定的时代背景下开始形成的。

写实主义文学思潮的形成及其文学理论的确立，是有一个演绎的过程的。启蒙期大量引进西方近代文学理论，翻译介绍了《修辞及华文》、《美术真髓》等先行启蒙理论，特别是译介了西欧写实主义的《维氏美学》，其“照实迹，去怪奇，就平实，使读者认为真有其事”，也就是“描写实事主义”的观点，以及西周的《知说》介绍文学的本质和分类等，酿成坪内逍遥的《小说神髓》的问世，开始建立写实主义文学理论的基础。

首先,《小说神髓》针对当时重短歌而轻小说的倾向,明确提出小说是一种艺术形态,有其独立的价值,从而确立小说在艺术上的相位。同时强调小说的主体性,小说只受艺术规律的制约,而不从属于其他目的,比如政治、宗教和伦理道德的目的。而且,将小说作为第一文艺,批判了当时的小说主流——戏作小说儒教劝善惩恶的观念,排除功利主义的文学观,不关心对政治、社会的批判。其次,提倡西方近代文学的写作技巧——写实主义,规定"小说的主脑是人情,次之是世态风俗"。所谓人情,就是"指人的情欲,即所谓人的108种烦恼。……即使写人情,如果只写其表面,还不能算是真正的小说,必须穿及其骨髓"。"如欲穷尽人情的奥秘,获得世态的真实……就只有客观地将它描绘出来"。也就是说,写人的真实,写人的心理活动为主,作为方法论提倡对人物心理的剖析,以弥补江户戏作文学和启蒙期政治小说描写人物心理不足的缺陷。主张写"现世人","尽力促其逼真",而排除写"马亭式的理想人物",即排除封建社会的劝善惩恶将人理想化。最后,关于文体论方面,认为平安时代的雅文体不适合描写现代的人情世态,戏作文学的俗文体又容易流于鄙俗,所以主张雅俗折中体,即他所说的"雅言七八分的雅俗折中文"。

《小说神髓》还针对以劝善惩恶为主眼的戏作小说和宣传政治思想为目的的政治小说而提出近代小说的四大裨益:(一)提高人的品格;(二)劝奖惩诫;(三)正史补遗;(四)构成文学楷模。其中心意思是强调小说的直接目的是愉悦美的情绪,间接目的是培养人的高尚品格,而否定戏作文学的"教诲"的目的。但问题正如日本文学史家小田切秀雄指出的:"他统一地提出写实主义的追求真实和文学作为社会机能的'小说之裨益',这基本上是卓越优秀的,但是在逍遥来说,这种统一往往被功利的道德的效用以卑俗的形式所引诱。我们从上述列举出的四种裨益中可以看到这一点。正是这种倾向,在逍遥自身其后的生涯中,成为其重要的特质。"①

可以说,坪内逍遥的《小说神髓》对于日本近代写实主义文学的诞生,无疑起到了催生的作用,但也带来很大的缺陷。实际上,他的写实理论,是朴素的现实反映论,只停留在现象的、凡俗的写实方面,虽然也提出"穿其骨髓",但却又认为"只应当旁观地如实摹写",所以不能将其"表面"和"骨髓",看作是现象与本质的问题。其缺陷是:第一,它只注意把握写"真实"的技巧,如实地描写现实的外表现象,而没有深入地写出它的内在实质和典型

① 小田切秀雄著:《明治·大正的作家们》,第三文明社1978年版,第23页。

环境中典型人物,忽视真实与典型的关系,即忽视现实生活最本质的社会关系,其对人生和社会的历史性意识非常薄弱,几乎未能提出对人生和社会的批判的基准。第二,它强调对现实的真实描写,却又认为作家不应解释自己所描写的现象,更不应评判它,从而排除现实主义创作的表现理想,将现实与理想对立起来。其实,现实主义要求真实地描写现实,并非不表现作家的理想,恰恰相反,它是通过艺术形象的典型化来表现理想的。而且理想也是有符合现实的发展趋向的一方面。第三,它强调写人的"情欲",主张文学论和心理学原理结合,但在创作方法上却忽视这一点,没有进一步说明如何运用心理学原理,而心理分析学说是近代写实主义小说的一种重要的表现能力,其对于近代文学有着不可忽视的作用。

应该说,《小说神髓》在文学观上和方法论上提出了写实主义的主张,对于写实主义的形成与产生奠定了初步的基础,在近代日本文学史上是具有积极的意义的。但是,它在关键的问题上,即把握近代精神及其内容方面显得不够成熟,加上其写实理论的严重缺陷,就带来极大的局限。所以进一步完善写实主义理论体系的任务就由其后继者,首先是由二叶亭四迷来完成。

如果说,坪内逍遥的《小说神髓》是接受了西欧写实主义的影响,那么,二叶亭四迷的《小说总论》(1886)则是受到中国古典写实主义和俄国文学写实主义的渗润。他早年博览中国古典,对曹丕、魏叔子的研究造诣尤深,接受"建安风骨"的精神影响,进一步理解现实与文学的关系,以及文学的批判意义。同时,他又接受俄国写实主义,特别是别林斯基的现实主义美学和文艺批评的影响,加深对人生与社会的关心,以及把握近代人性的自觉和民主主义的要求。他还翻译过别林斯基的艺术论《美术之本义》。他的《小说总论》就是在这个基础上写就的。可以说,《小说总论》吸收外国文学写实主义的精华,继承和发展了坪内逍遥的写实精神,而又不停留在朴素的现实反映论上,并从批判坪内的小说《当代书生气质》的错误出发,突破了《小说神髓》的写实的局限,为完善、发展以及实践写实主义做出了自己的历史性的贡献。

《小说总论》在以下两点上丰富和发展了《小说神髓》所提出的写实主义文学论:

第一,它提出了文学的现象与本质的问题,指出:"凡有形(现象)必有意(本质),意靠形而表现,形靠意而存在。"他进一步强调:"意才是重要的,因为意存在于内里,在表现于外表时,纵令没有形,意依然存在。可是,形如果没有意,片刻也不能存在。"也就是说,它主张写实,不是单纯机械地再现

表面的现象，而是以把握内部真实为目的。即对社会现实生活的认识，既要认识它的具体形象，也要认识它的本质规律，而且后一个认识是最重要的。因而不应囿于写人情、写世态风俗，而应注意通过事物的现象去揭示现实生活中的本质的东西。即要写出体现一定历史时期社会关系本质的特定的环境，和在这一特定环境中形成的、足以表现一定历史时期社会关系本质的人物形象。正是这一点，决定写实主义的核心。

第二，《小说总论》以这种"意形论"哲学作为基础，引出了著名的"虚实论"，即"所谓摹写，是借实相摹写出虚相来"。它强调了"小说在表现社会种种繁杂的现象中直接感受到其自然的意（内容），将'意'的直接感受传达给别人，就有必要'摹写'"。也就是说，通过具体的特殊的"实相"（形），将普通的绝对的"虚相"（意）具象化。这里所说的实相就是诸现象，虚相就是自然的意，即进一步追求"在偶然的'形'中明白地写出'自然的意'，这就是摹写小说的目的所在"。从而，他在文学论上具体阐明了小说的内容与形式这个根本问题，但还没有从理论上进一步展开。尽管如此，在总的方面来说，《小说总论》深化了坪内逍遥提出的写实主义理论，成为日本近代写实主义的理论核心。它的作者二叶亭四迷并在创作实践上加以体现，这就是《浮云》（1887）的诞生。

《浮云》问世之前二年，即1885年，坪内逍遥曾根据他的《小说神髓》的理论写成《当代书生气质》，他通过几个从事自由民权运动的书生与封建专制妥协的侧面，描写了他们不同的软弱性格，但他没有把握其妥协的苦恼与矛盾，没有切入其内面写出有个性的人物来，而且还将书生们作为理想主义者而加以全面否定。小说对人情的描写也停留在江户文学的滑稽本和人情本的水平上，缺乏近代文学所必要的心理描写，带有浓重的戏作味。更重要的是，从这里可以看出，坪内逍遥的现实主义放弃对理想的追求，是屈从于现实而产生的，他承认和接受了自由民权运动失败的现实，并企图使之合理化。

《浮云》第一次突破当时占文坛主流地位的戏作文学的旧框架，把"小说家的职责是要道出人生真谛"（《作家苦心谈》）作为自己创作的理念，在他这部小说里，通过官僚机构小办事员内海文三洁身自爱，宁可忍受被撤职的痛苦而不愿充当附庸，和同是小办事员的本田升为了一官半职而寡廉鲜耻，出卖自己的灵魂这两种对官僚机构的不同态度，以及文三的婶母迫着其女儿阿势同失去官职的文三中止恋爱关系而嫁给本田升的故事，揭示了明

治社会在“文明”的背后所隐蔽着的种种丑恶现象和不合理制度。

《浮云》是二叶亭四迷根据写实主义的原则而写成的作品。他选择了明治维新后的日本政权机关这个典型环境，通过内海文三这个正直的知识分子艺术形象的典型化，真实地再现了明治社会的生活世相。应该说，作者是不粉饰现实，努力按照实际生活来反映现实，探索人生，并且直接批判了明治的官僚制度，抨击了官僚的特权思想和官尊民卑的庸俗观念。正如二叶亭四迷本人谈到《浮云》的主题时所说的：“对于官吏的特权地位的愤怒，也许是这部小说的基本主题之一。”“我非常讨厌日本的官尊民卑，小说就是把这一点作为中心思想的”。从这里可以看出作家非常准确地把握住明治社会的官僚专制性质和与之对立的自我存在，并有意识地揭发社会生活中的黑暗，具有积极的批判现实的力量。

在创作方法上，《浮云》是近代日本小说第一部运用批判现实主义创作方法的作品，它所选择的四个不同性格的人物，放在封建基础出现动摇、资本主义社会正在形成、新旧事物新旧思想错综交织和复杂斗争的典型环境里加以塑造，具有鲜明的个性色彩，达到了某种典型化的高度。主人公内海文三一方面开始形成新的人生观，一方面又与封建的家庭、思想有着千丝万缕的联系，表现了他这种双重性格在深层结构中的不安、动荡和痛苦的内容，使人们从中了解到这个人物在道德关系上所展现的新旧嬗变时期的具体而多彩的历史内容和社会内容。因为文三所表现的心理结构和性格特征并不是偶然的、个别的现象，而是知识分子在新旧社会过渡时期必然出现的普遍现象，这是时代给知识分子留下的烙印。所以说，文三这个人物是典型化了。其他三个人物的性格形成，也是与当时的环境紧密相联的，时代的色彩不同程度上影响着各个人物生活的各个方面。可以说，二叶亭四迷是完全按照现实生活的本来面貌对人物做了出色的塑造。具体地说，对人物形象与环境形象的处理、与人物形象有关的生活情景的处理，都实践了“对于人物和人物的生活环境作真实的、不粉饰的描写”的写实主义原则，成功地写了典型环境的典型人物，使之富有日本式的社会内容和日本式的人物性格。

在创作技巧上的一个重大突破，就是描写了人物的心理活动，这是近代文学的一个重要标志。二叶亭四迷描写文三的心理流程是入木三分的，他有时通过人物自身的内心独白，有时作为第三者进行心理剖析，有时又利用客观的生活形象展现人物的内心世界，或者几种方法交错使用，相得益彰。就以通过文三这个人物自身的矛盾冲突行动来揭示人物的心理、思想和性

格为例，写了文三失意落魄，没有闲情逸致赏菊的心情；可他透过阿势无心邀他赏菊的冷淡表情，以及望着阿势和本田升双双外出赏菊的背影就万分痛心，于是又联想到自己和阿政闹矛盾时，阿势还袒护着自己，便产生了一种幻觉：阿势一定还爱着自己！可是，面对冷酷的现实，又觉得阿势被本田升迷惑，变心了，对她便产生疑团；转眼又觉得自己与阿势的爱情是由相敬而生的，现在连阿势也都怀疑，觉得很对不起阿势，所以他就既怪责阿势，也责备自己，对阿势又哀怨又怀恋，又恨又爱，心中忍隐着恨彼无情、又怨己无能的痛楚。这段描写充分展现了文三的微妙心理。

二叶亭四迷最后没有将内海文三的命运写下去，《浮云》中途辍笔，也许是作者对时代压抑的不安，没有能力将文三的悲剧写下去吧。因为作者说过："旧思想的根源很深，因此新思想与旧思想不协调时，新思想往往就显得没有力量。"

总的来说，《浮云》是一部难得的写实主义作品，它"可以成为一幅明治二十年代日本绝对主义社会的典型人物生活——官僚社会和封建家族生活的优秀摹写图"。[①]《浮云》发表翌年，即 1888 年，自由民权运动在明治绝对主义政权的镇压下完全失败了。1889 年明治政府颁布了《帝国宪法》，1890 年颁布了《教育敕语》，进一步加强绝对主义的权力。由于这种政治社会环境，《浮云》之后，虽然断续地出现过山田美妙的《武藏野》(1887)、坪内逍遥的《妻子》(1889)、樋口一叶的《大年夜》(1892)、尾崎红叶的《金色夜叉》(1897)、德富芦花的《不如归》(1898)等写实主义或具有写实主义倾向的作品，但都没有达到《浮云》那样批判现实的高度。可以说，在《浮云》之后失去了进一步向批判写实主义方向深化的机会，因而近代日本写实主义没有像西欧写实主义那样得到充分的发展，就半途而废了。

在写实主义文学思潮形成时期，写实主义先驱坪内逍遥和浪漫主义先驱森鸥外就"没理想"问题，进行了近代日本文学史上最早的一次大论争。这次被称为"逍鸥论争"或"没理想论争"的导火线是，森鸥外于 1891 年 9 月在《栅草纸》杂志上发表《逍遥子的新作十二番中既发四番合评、梅花词集评及梓神子》一文，评论逍遥批评文章的长短处时说："当批评别人的著作时，首先必须观察、探求，这才是科学的手段，才是归纳式的批评。然而到了观察完毕，研究过后下判断时，就不能没有理想，不能没有标准。"[②]于是，坪

---

① 猪野谦二著：《近代日本文学史研究》，未来社 1955 年版，第 68 页。

② 远藤祐等编：《近代文学评论大系》第 1 卷，角川书店 1971 年版，第 186 页。

内逍遥于1891年10月在《早稻田文学》上发表了《莎士比亚剧本评释》一文，在绪言中提出“评释莎士比亚的剧本《麦克佩斯》有两种方法：（一）如实地评释字义、语格及修辞上的问题，（二）进行文学批评时，不发挥作者的本意或作品的理想”。坪内评论的第一种方法是语释，第二种方法是评释，他认为“随着读者的情绪变化，对莎士比亚的作品可以做出任何解释，其杰作也是容纳‘万般的理想’，而其自身是没理想的”。[①] 也就是小田切秀雄所指出的：他“像一方面要求写实，一方面又全然不考虑写实的主体方向的要求内容那样，只谈表面上安于接触时代的现象的自足精神”。[②] 简言之，坪内的“没理想”，可以理解为写真实就是真实地反映现实，不需要加进作家的主观见解，可由读者自己去理解，并做出解释就够了。森鸥外立即做出反应，他在《早稻田文学的忘却理想》一文批评坪内的论点，“其要害是忘却理想，埋没理想。……如果同一事物既是又非，就是：不是是也不是非的境界，绝对的境界，那么这是什么意思呢？答曰：既脱离空间，也脱离时间。……所谓绝对，就是万物均无，即忘却理想”。“这种理想有无之不定，是消极的”，“是受空间禁锢，受时间束缚，甚至受逻辑（伦理）窘迫的，是一种形而上学论”。[③]

这场围绕文学的理想问题的论争，从1891年10月至1892年6月持续了数月之久，坪内逍遥发表了《不在我而在你》、《谢乌有先生》、《辩没理想的语义）、《答乌有先生》、《其意不同》、《没理想的由来》；森鸥外发表了《不取其言》、《早稻田文学的忘却理想》、《逍遥子与乌有先生》、《早稻田文学的后没理想》等进行论争。但是他们两人未能将这个文学上的创作和批评的重大问题的实质讨论推向深入，以推动近代写实主义理论的建设进一步发展，反而纠缠在一些概念、逻辑问题上，显得有些烦琐、混乱甚至某些逻辑上的错位和钻牛角尖了。在这种情况下，植树正久就理想与现实关系问题发表了自己的见解，认为“文艺家的本领，就在于经过实际升到理想的境界，依靠理想之光来照耀实际，并把它描绘出来”[④]。之后，北村透谷写了《内部生命论》，针对专制的明治社会的“现实世界”，提出了与其对立的“理想世界”，从中寻求个性与解放，这种“内部生命”就是近代文学所追求的理想。

---

① 远藤祐等编：《近代文学评论大系》第1卷，角川书店1971年版，第189—190页。
② 小田切秀雄著：《明治·大正的作家们》，第三文明社1978年版，第160页。
③ 远藤祐等编：《近代文学评论大系》第1卷，第220—226页。
④ 转引自小田切秀雄：《明治文学史》，潮出版社1973年版，第234—235页。

森鸥外是企图进行现实生活与文学统一的极其困难的尝试，而北村透谷在其孤独的背后进行对现实的批判，但他们两人也都没有触及“逍鸥论争”中写实与理想的辩证统一的关系。最后坪内逍遥写了《小羊子做白日梦》，回避森鸥外的咄咄追逼，“照会终止论争”，“没理想”论争至此结束。

坪内逍遥本人说，他提出“没理想”是想突破《小说神髓》的写实主义理论的肤浅，而展开新的写实主义理论。实际上，写实主义的写真实，不仅是停留在客观地写“细节的真实”上，而且要真实地描写现实的发展趋势和事物的本质，即要表达作家的理想。然而，坪内追求的“新的写实主义”却偏偏去掉这一点，“重现实而避空理”，强调“批评家应该如植物学家评植物，动物学家评动物，离开理想而评其物”。[①] 他认为认识对象采取一种纯客观的态度，文学作品不需要写理想，文学批评单纯运用客观的方法，完全回避了作家主体的内容问题。森鸥外方面虽然提出了美学理想的价值判断作用，但他用演绎德国哈特曼的唯心主义美学论的方法，做出抽象的说明，所以关于这场论争在日本近代文学史上的作用，小田切秀雄总结性地指出：坪内逍遥“尊重小说方面的写实，并企图从文艺批评中排除旧观念的影响，这种主张显示了他的批评意识深化的一面。但同时他的弱点，回避了努力把批评要求的根源和批评的标准明朗化，而且他排除标准，客观主义地收集事实，探索与现象关系的路，不消说，这是《小说神髓》的小说论的弱点的延长”。[②]

日本的近代写实主义思潮的形成与发展，受到本国近代化具体历史条件的种种限制，比如明治维新资产阶级革命的不彻底，残存浓厚的封建社会结构和文化结构，以及日本近代文学形式的后进性，西欧自然主义文学思潮的过早冲击和写实主义理论的准备不足等等，都造成日本近代写实主义文学的软弱性格，其基本性格特征是：

第一，以日本近代社会为背景产生的日本近代文学，首先是近代写实主义文学，是反映日本近代社会及生活在其中的近代人的。日本近代社会的本质则未能像西欧近代社会那样达到成熟的市民社会，其由自由主义、个人主义培育出来的民主主义也极不成熟，其社会结构是由资本主义和残存的封建主义乃至其后的绝对主义联合运行，其近代化更是极其不彻底的。因而，其文化精神结构未能完全确立以人道主义为基调的近代自我。相反，1888 年三宅雪岭、志贺重昂成立的政友社批判欧化主义却宣扬国粹主义，

① 转引自臼井吉见著：《近代文学论争》上卷，筑摩书房 1975 年版，第 13 页。
② 小田切秀雄著：《明治文学史》，潮出版社 1973 年版，第 231—232 页。

强调个人与自我方面要绝对服从绝对主义天皇制，并企图以此建立自我与社会的新关系。近代化的自我意识与前近代的现实所造成的矛盾，使日本近代文学、尤其是写实主义文学虽然重视文学上的自我觉醒，但未能正确地把握自我与社会的关系，从而未能把自我的问题作为社会的问题来加以探求，常常将自我与社会的关系看成是静止的，这样势必出现一般化形式而没有能够创造出典型来。这就给以西欧近代文学理论为基础而形成的日本近代写实主义文学思潮带来致命的弱点。正如无产阶级作家宫本百合子所说，明治维新，在日本没有力量确立人权。至今经过七十余年，欧洲近代文化所确立的个人、个性发展的可能性一直被捆绑在封建性的枷锁上。因此以西方近代文化为轴心发展起来的、作为一个社会人的自我观念，也显示出其不健全的绝顶的形式。也就是说包括近代写实主义在内的日本近代文学缺乏自我意识和批判精神，即缺乏积极性。

第二，西欧资本主义发展期，以浪漫主义为主要文艺精神，到了成熟期就向写实主义方面发展，而日本资本主义社会发展期尚未成熟，就向封建军国主义、帝国主义阶段过渡，所以日本浪漫主义在资本主义发展初期并未能形成一种文艺思潮，近代日本文学就首先朝写实主义方向发展。但是，当时文学战线上，一方面存在民友社的功利主义文化观，另一方面又存在砚友社所标榜的“写实主义”，其实是追求“似是而非”的无思想性的纯技巧论，以致在自然主义文学思潮出现之前，它统治了日本文坛。日本近代写实主义未能建立在日本资本主义发展期所追求近代性社会和引进西欧近代文学来适应人和文学的近代化的基础上。同时日本近代写实主义理论未能充分展开，从 1888 年开始，尾崎咢堂、内田鲁庵、长谷川天溪、森鸥外就将法国自然主义文学理论译介过来，山田美妙、尾崎红叶等也已开始接触法国自然主义文学作品，虽然其影响还不足以引起文学领域里自然主义思潮的勃兴，但不能不说是对写实主义的严重冲击，以致日本评论家、作家常常将写实主义与自然主义混淆，给写实主义理论带来很大的暧昧性。在这样错综复杂的文学时期，要真正贯彻批判现实的精神是非常困难的，更失去进一步开拓批判现实主义的道路。直至 20 世纪 20 年代以后，日本写实主义接受了苏联十月革命后无产阶级现实主义文学理论和实践的影响，才迎来革命现实主义和批判现实主义文学思潮的高潮。

第三，日本近代启蒙文学是根据进化论的社会学理论，从改良文学开始的。坪内逍遥的《小说神髓》的写实主义理论也仅是文学改良的一个步骤，要求在文学理念、文学内容和文学表现上进行改良，而未能达到根本性的文

学革命，其写实主义理论限定“小说的主脑是人情，继之是世态风俗”，而且“只应当旁观地如实描写”，“不要理想”，将写实与思想对立，因而在创作实践中，只追求真实地描写现实生活，而不要求表现作家的理想，不要求在艺术形象的塑造中体现作家的理想。二叶亭四迷的《小说总论》虽然就现实主义在现象与本质、内容与形式两个重要问题上作了补述，但也未能系统地阐述现实主义创作的表现理想，即通过对现实生活的真实描写和通过对艺术形象的典型化来表现作家的理想，这就暴露了写实主义理论的不完整性的缺陷，容易使现实主义的末流陷入用庸俗进化论的社会学观点来描写肤浅的生活现象的泥潭。这样的结局，难免会歪曲现实生活的真相。因此上述谈及的砚友社“似是而非”的写实主义就绝非偶然的。正如国木田独步所批判的，这种“似是而非”的写实主义是“穿洋装的元禄文学”。日本近代写实主义文学作品所写的，不是理想人物，而是“多余人”，连作为近代写实主义的杰作《浮云》中的内海文三这个人物形象，也未幸免被“多余人”的影子所笼罩。从整体来说，日本近代写实主义理论和实践的不足和缺陷，使其主流具有明显的软弱性格特征。这是近代日本文学的不幸的根源。

第十八章　浪漫主义文学思潮

浪漫主义的胎动与近代的自我——浪漫主义文学思潮的形成——浪漫主义的过渡性格——后期浪漫主义的扭曲与裂变

西方浪漫主义兴起于18世纪后半叶，先在英、法、德，尔后几乎遍及全欧，成为一种思想和文艺思潮。日本浪漫主义则起步于19世纪后半叶，是以对抗拟古典主义文学思潮的形式勃兴的，比西方浪漫主义的兴起足足晚了一个世纪，这是由近代日本资本主义发展所决定的。

18世纪后半叶西方资本主义上升时期，日本社会尚处在武家的封建制度统治时代，直至19世纪后半叶才以"自上而下"的形式完成明治维新，实行一系列改革和欧化政策。但是，资产阶级改革并不彻底，明治维新以后的日本社会，封建政治体制与资本主义经济结构并存。资产阶级改革派对明治政府的藩阀专制政治不满，强烈要求成立议会，制定宪法，进行民主改革，同时积极吸收西方的自由平等思想，这就促进了近代的自我觉醒，于是掀起了日本史上声势浩大的自由民权运动。

另一方面，明治维新结束了锁国政策以后，西方资本主义列强不断涌进，日本面临半殖民地化的危险，明治政府遂急于完成产业革命，积极扶植大资产阶级，扩大资本积累，实行富国强兵政策，以实现国家的统一和近代化。同时为了抗拒自由主义思潮的冲击，便开始加强国家主义的教育，在当时的日本出现了种种思潮，欧化主义、自由主义、国粹主义思潮乃至国家主义思潮混杂于一个时代、一个社会。也就是说，新兴的资产阶级先进势力提

倡自由民权，保守势力则企图维持天皇制，最后资产阶级保守势力与封建势力之间达成某种妥协，并压制了自由民权运动的继续发展。就社会文化来说，随着国家主义思想的抬头、封建主义思想的顽抗，近代自由主义思想与封建专制主义思想的对立加剧，自由主义思潮的发展受到诸多的限制，使资产阶级启蒙运动和自由民权运动带有极大的妥协性。

尽管如此，随着产业革命的完成，近代市民社会体制的确立，特别是传入基督教关于人的观念和艺术上的人道主义精神，促进了日本的思想变革，从古代以来崇拜偶像、崇拜神人，转而以相信人的力量来代替相信神的力量，完成了近代的自我觉醒。用一句话来概括，就是将人置于文化的中心地位。但是，这种思想的变革，与根深蒂固地存在于日本文化中的封建保守的性格发生猛烈的撞击，文化上的进步与保守、民主与极权、自由与专制两种思想的对立大大加剧。

由于上述种种社会文化的原因，日本资本主义上升时期，不仅政治上、经济上没达到成熟的阶段，思想上的自由主义也跛行发展，甚至难以产生真正意义的自由主义思潮。这表现在自由主义者在没有完全摆脱封建理念束缚的情况下，其对政治社会的参与意识是非常薄弱的。反映个人自由的欲求方面，大多集中在自我内部，集中在个人的感觉和情感的自由解放上，即一味沉溺于空想来充实自我。这必然有碍于作为文学上的自由主义——浪漫主义思潮的形成、发展和成熟。所以，日本文学不像西欧那样以浪漫主义开辟近代文学的道路，而是以坪内逍遥的文学论《小说神髓》(1885)和二叶亭四迷的长篇小说《浮云》(1889)作为近代日本文学的发端，以写实主义的精神推动近代日本文学的形成和发展。

尽管近代启蒙运动为日本浪漫主义的产生作了思想上的准备，但在日本浪漫主义兴起之前，经过了一段较长的胎动期。首先中江兆民在《维氏美学》(1883)中用与古典主义对比的形式，介绍了西方浪漫主义。接着，留学德国归来的森鸥外通过译诗集《于面影》(1889)和《即兴诗人》(1891)，宣扬了浪漫的外国情调，将新的感觉和情绪依托在美的抒情旋律上，开始引进了西欧浪漫主义文学，尤其是他的短篇小说《舞姬》三部曲(1890)充满了自由的空气，呼唤了自我的觉醒，成为日本浪漫主义的源流。此外，矢崎嵯峨屋、幸田露伴、宫崎湖处子等的作品也体现了浪漫主义的主题，只是他们的浪漫的欲求由于受到非近代意识的制约，缺乏自我解放的主体性的热情，与其后诞生的《文学界》杂志同人和国木田独步的浪漫性之间存在一定质的差距。尽管如此，他们的浪漫精神，对于日本浪漫主义的产生，起到了启蒙和促成

的作用。

《文学界》杂志创刊于 1893 年 1 月，是日本浪漫主义运动的起点，同人有北村透谷、岛崎藤村、平田秃木、星野天知、星野夕影、户川秋骨、马场孤蝶、上田敏等。他们的大多数人在少年时代就受到启蒙思想特别是自由民权思想的影响，其后接受基督教的洗礼，憧憬政治自由和海外文明，以精神解放作为其文学的目标，确立以基督教为媒介的个性和自我，这成为日本初期浪漫主义的特点。当时的浪漫主义尚未形成自觉的文学运动。

在以《文学界》为代表的前期浪漫主义文学运动中，北村透谷的评论活动和岛崎藤村的诗歌创作起了开拓性和指导性的作用。北村透谷的《何谓干预人生》、《内部生命论》(1893)等，强调尊重人、尊重人的内部生命和自由。岛崎藤村的《嫩菜集》等诗作，热烈追求个性的解放和美好的生活，充满了青春的气息和奔放的浪漫情绪，并对明治社会发出了反弹的声音，与现实主义对外部物质的关心不同，他们关心的是内部精神，从哲学思想来说，是摆脱理性主义，转向精神主义，这成为前期浪漫主义的观念性格。

后期浪漫主义是日本浪漫主义文学发展的顶峰，是其全盛期。这是以与谢野铁干、晶子的新诗社和《明星》诗刊、泉镜花的小说创作以及高山樗牛的评论活动为代表构成的。

《明星》创刊于 1900 年，他们追求扩充自我和解放感情，这与《文学界》同人是一脉相通的，但他们的反叛意识不如前期浪漫主义强烈，且主题常常不含社会和人生的意义，多致力于创造王朝的情趣美，具有唯美的、艺术至上主义的倾向。与谢野晶子的处女诗集《乱发》(1901)以极大的激情，歌颂了人性的解放和感官的欲求，成为日本浪漫主义诗歌运动的推动力。泉镜花的《高野圣》(1900)等浪漫主义小说，从人的纯情至上出发，批判了贵族社会的伪善、明治社会对人性的压制，以及歌颂了灵魂的纯洁、恋爱的永恒，表达了对受虐者的爱。高山樗牛在评论方面，以他的《论美的生活》(1901)来宣扬人的本能满足是美的生活的绝对价值。它与《明星》派的本能主义的立场是一致的，这是后期浪漫主义的另一个重要的特征。

在表现主观精神方面，诗歌和评论比散文文学更能找到自己的合适形式，所以整个日本浪漫主义文学发展的全过程，几乎是以诗歌和评论来支撑，小说并不占主导的地位。

中日甲午战争和日俄战争前后，日本迅速步入帝国主义阶段。战争的胜利以及资本主义工业的发展，提高了国民的所谓“国家意识”和“民族自信”，国家主义迅速滋生。另一方面，工人阶级不断壮大，社会主义运动不断

兴起，日本浪漫主义面临国家主义思潮以及新兴的社会主义思潮和自然主义思潮的双重冲击，在没有充分发展的情况下受挫而于 1902 年，此后开始退潮。曾经麇集在浪漫主义旗帜下的作家，如木下尚江、田冈岭云等转向社会主义，创作了一批反战的文学作品，被认为是人民的浪漫主义；北原白秋、木下杢太郎等转向唯美主义和颓废主义。以高山樗牛为首的一部分人则以《太阳》(1895)杂志为阵地，鼓吹日本主义，主张艺术应为国家的所谓发展服务，要表现所谓国民的理想与美德，至此，日本浪漫主义开始扭曲和裂变。

日本浪漫主义思潮起于近代日本史的特定时期，即日本资本主义上升时期，是继近代启蒙思潮、确立现实主义理论之后开始形成的一种时代思潮和文艺思潮，它是以自由主义和个人主义作为其哲学思想基础的，具有反封建的共同性格，但是在不同发展阶段，又有其不同的特征。

日本浪漫主义思潮也是文学上的自由主义，其基本特征是，追求自我的完全解放，追求个性和个人情绪的完全解放，近代社会与封建社会本质的不同，就是确立人的主体性，将人置于文化的中心地位。作为近代思想的日本浪漫主义思潮，首先是以人的尊严为基础，主张彻底尊重人性、个人的感情，以发挥人和人的力量取代借助神和神的力量，来寻找自身的创造力。同时扩充自我，争取思想感情上的自由。这是尊重人和个性的必然归宿。可以说，日本浪漫主义思潮含有从封建遗制和封建道德的羁绊中解放出来的欲求，在冲破束缚人的精神的封建樊篱中表现出一种勃发的活力。也就是将反封建作为自我解放的实现，并以自我对抗非我，以精神对抗物质，以理想对抗现实，用美好的理想来代替自我面临的不满的现实，创造理想中的人生。

浪漫主义在树立人这个新权威时，必然向旧权威挑战并与之斗争，而推进斗争的主体就是人的个性和自我，就是全面肯定现代人的存在的最基本的东西——自我的主体。所以它非常重视自我主体的真实，重视内部自我的觉醒。北村的《内部生命论》就提出作家要“主观地观察内部生命”，“主观地观察内部生命的百般显象”，强调“灵性只不过是对人的精神，即内部生命的一种反应”，而“这种感应成为再造人的生命，这种感应成为再造人的内部经验和内部自觉”。即文学存在的根本目的是表现人的“内部生命”，从个人内部来把握作为平等的人各自要求的自由与解放。自我主体的真实，最根本的就是树立人的内部权威，将人的灵性绝对化。可以说，日本浪漫主义的文学理念是将自我的真实、自我的内部生命作为绝对的真实，而所谓真实的基础是人在本质上的自我满足，是爱欲。所以，日本浪漫主义的特点之

一就是脱离外部生活，超越物质、现实和理性的境界，依靠内部生命即精神生活来理解人的本质，这奠定了日本浪漫主义的自我主体形成的基础。

日本浪漫主义的自我扩充，表现在艺术上就是对艺术自由的追求。所谓艺术自由，是自由而直接地表现观念上完全解放被时代和现实压抑的自我，自由而直接地表现生活感情和表白个性实感。所以，日本浪漫主义文学多从主情性出发，尊重感情的因素和感情的开放，始终尊重人的感情的真实，并通过艺术纯化人的内部生命。

总括来说，日本浪漫主义在哲学思想上主张彻底的自由主义，在精神上追求自我的完全解放，而在艺术上则强调人道主义及其本身的价值，企图通过内部生命的发展深层之发现，来导致对人的肯定，同时在主观和空想中着力美化现实，在自我内心世界中创造一个虚构的现实世界，一个超越现实的、比现实更高的、理想的艺术世界。

日本浪漫主义的另一特征，是赞美纯真的爱恋，歌颂恋爱的自由。在日本浪漫主义作家看来，恋爱不仅是作为恋爱本身而受到关注，而且作为"内部生命"的解放而受到尊重。恋爱与感情解放是联系在一起的，是一种追求自我解放的热情的宣泄。北村透谷在主张艺术上的彻底自由主义、扩充自我、解放个性的同时，以恋爱作为普遍的主题，高唱自由恋爱的神圣。他说："恋爱是人生的秘密钥匙。有恋爱然后有人生，抽出恋爱，人生就毫无意义。"这被称作"近代日本精神史上最早的恋爱至上的宣言"。

日本浪漫主义将恋爱作为人生的第一义，这是在明治半封建社会压制爱情自由的现实环境下出现的。赞美恋爱自由，实际上是对形式的伦理和伪善的道德的反叛，是一种准确地把握近代的新的人生观和恋爱观。所以，日本浪漫主义的文学作品写恋爱，是写恋爱的神圣理想与冷酷的现实之间的矛盾和冲突，由此而超越人生，依靠信仰"内部生命"来求得精神上的解脱，其中含有作为时代精神的"近代的悲哀与苦闷"。他们歌颂的爱情是悲剧的爱情，不是失意生离，就是死别，很少有喜剧的结局，随后伴之以对未来的奔放空想。对日本浪漫主义来说，恋爱是作为一种精神的憧憬，是从理想这个侧面加以捕捉的。

日本浪漫主义的恋爱观，首先是肯定人性、自我感情的开放，认为恋爱是人的感情的自然流露，归于自然才显得真挚和热诚，也就是说，要始终尊重人的情绪的真实性和自然的真正的爱恋，并赞美处女的纯洁。这一点，在岛崎藤村、与谢野晶子等的浪漫诗作中表现尤为突出，他们以自由奔放的格调，不拘一格的语言，大胆而真实地唱出：

我的心，我的手脚，我的全身，都燃起了烈焰！
你不接触柔嫩的肌肤，也不接触炽热的血液，只顾讲道，岂不寂寞！

这样热烈赞颂青春美的热情和奔放的爱恋，尽情讴歌人的本性，表达了青春的自我觉醒和官能性的憧憬，具有丰富的感情色彩。应该说，这种对人类的性本能的肯定本身，就具有对卑俗的因袭观念和道德、对视恋爱为不道德的儒家道学意识的批判意义。这种歌唱恋爱、官能和个人的生的自觉，也是浪漫主义文学的闪光部分。

后期浪漫主义呈现更为复杂的性格。明治 30 年代，即 19 世纪末 20 世纪初，日本浪漫主义发生了历史性的根本裂变，完全失去了初期浪漫主义的进步理想和积极追求，从自我的扩充陷入自我的彷徨，从疏离现实到屈从现实，走向日本主义。高山樗牛的转变，具有一定的典型性和代表性。这是浪漫主义思潮发展的重要转折。

一位日本文学史家说，以北村透谷为代表的前期浪漫主义具有悲观主义的倾向，而以高山樗牛为代表的后期浪漫主义则带有“乐观主义”的倾向。这里所说的悲观主义，无疑是指前期浪漫主义反映了“近代的悲哀与苦闷”的现实，而所说的“乐观主义”又是什么含义呢？这不能不联系到高山樗牛转变所处的时代。当时，日本经过中日甲午战争，取得了胜利，随之俄、德、法三国干涉，割让了日本既得的利益，在瓜分中国的问题上，它与世界其他帝国主义发生了尖锐的对立。面对胜利后的这种复杂的形势，国民“卧薪尝胆”、“发愤图强”，强化排欧化主义，昂扬了国家主义意识，在精神文化上表现出一种民族的骄矜和独尊，在政治上大大地向日本主义——具体来说是国家主义倾斜，巩固了绝对主义天皇制的国家权力。这种变化，自然影响到日本的思想文化深层，流露出自负和乐观的情绪。高山樗牛的这种所谓“乐观主义”的倾向，使其浪漫主义具有特异的性格。

如果说，北村透谷、与谢野晶子等强调的自我扩充是倾向内部生命，超越物质、现实和理性的话，那么高山樗牛却非常敏感地把握日本国情的变化，创造出自我与外部生活，自我与物质、现实、理性的新关系，即企图通过国家的发展来实现自我的扩充，将自我扩充融合在昂扬的国家主义之中。

高山樗牛提倡日本主义，是将自我屈从于国家权力，将自我闭锁在当时的政治体制的框架之中。他认为现今的社会，人类的集体生活是以国家为单位，个人的幸福是通过国家的繁荣富强来实现的。他指出“在社会之上，要决定统治的权力”，“要建立最适合国民道的实行主义。通过它来统一全

国的人心"。所以他强调的国家的最高价值虽与自由民权中的国权论有某些相似之处，但实质上他是要以国家权力来制约自我和近代社会，宣扬君民一体和忠君爱国，以此实现国内的思想统一，适应绝对主义天皇制的国家权力需要。高山樗牛的文学论正是从这一观点出发，主张艺术应受国家、社会的制约，他既否定《小说神髓》、《浮云》所开辟的现实主义的方向和批判的精神，同时又批评《文学界》的"远离时代的精神"，他在《时代精神论》中主张"对今天的作家来说，就是要有解释时代、接触时代的精神"。而他主张的贴近时代，就是依附于绝对主义天皇制的国家权力的支配，将自我与国家、社会、时代统一起来，完全丧失自我的主体。

高山樗牛企图在当时的国家体制内寻求强烈的自我实现，这种幻想破灭之后，便倾倒在尼采的极端个人主义和本能主义之下，这是他的浪漫主义的另一特异性格。

同时，他强调回归人的自然，不同于前期浪漫主义的感情解放所强调的观念上、精神上的自然，即人的情绪的真实和爱恋的自然，而是强调生物学上、生理学上的本能的自然，是将恋爱延伸成肉体的自然。他说："自不待言，吾人的目的，在于追求幸福，而所谓幸福，就是本能的满足，人性的自然要求。满足这种要求，就是美的生活。"也就是说，他将性欲作为人生之至乐，置于道德与理性之上，认为美的生活就是道德的极致，即无道德，即本能的满足是绝对的、超越理性的，并视作是生命的最高价值。似乎扩充自我的自然力，只是满足自然的欲求，只是本能快乐的持续与完成！这种思想在精神上具有较大的破坏性。

高山樗牛从日本主义到追求超越国家的强烈的自我的本能，并以自我的本能位置取代国家的位置，最后走向宗教的神秘主义，信奉日莲宗，从这里寻找自己的寄托和归宿。

日本后期浪漫主义这种扭曲与裂变，与20世纪初叶出现的新浪漫主义和30年代出现的"日本浪曼派"究竟有多大的内在联系，是值得研究的另一课题。但它们已不完全属于浪漫主义思潮的范畴。

总的来说，日本浪漫主义是伴随着不成熟的自由主义而跛行发展的，不可避免地育成其软弱和妥协的性格。他们追求扩充自我和个性自由，而扩充自我主要是尊重主观的感受，却缺乏理性的分析；尊重个性自由，却对个性中残存的封建意识思慕和执著；提高人的尊严，却又过分强调人的绝对价值，把自我提高到高于一切的不适当的位置，且将自由与解放的要求停留在观念世界、精神世界上，即没有完成真正意义的自我确立和自我解放。这

样，它们面对社会和人生，虽然保持着一定的爆发性的冲动，但却又耽于虚幻的理想，寻找灵性的依托，只能在幻梦的世界探索自我与个性的解放途径，最后疏离现实，在内心创造一种虚幻的理想世界，且将现实生活与艺术分离，以艺术作为享乐，走向唯美主义、颓废主义。高山樗牛走向日本主义，就具有其一定的必然性。

日本浪漫主义在近代文学史上具有过渡的性格，在其形成期，日本社会仍然残存封建体制，封建意识渗透在日本文化的深层，以盲从为美德，缺乏独立人格和独立思想，这严重地阻碍资产阶级个人主义思想的发展，自我是闭锁在封建的框架内。再加上文坛同时存在着拟古典主义思潮，且接受西方浪漫主义思潮较晚，是时西方自然主义鼎盛，日本引进浪漫主义是与自然主义同步的。这样，日本浪漫主义形成和发展的过程，先与拟古典主义对立，后与自然主义抗争，没有一个相对独立的发展时期。形象一点说，它是在夹缝里生长的，并不像西欧后期浪漫主义那样与现实主义结合。因此，日本浪漫主义的积极性格没有得到充分的伸展。更重要的原因不能不联系到日本社会发展的条件：明治维新后，在经济上，资本主义赖以维持的构成基础是封建性的生产关系；在政治上，是绝对主义天皇制和封建家长制；在思想上，自由主义发展时间较短，不够充分，软弱无力。上述多种的因素不仅造成日本浪漫主义的软弱和妥协的性格，而且由于历史的原因，导致最后的扭曲、分裂与异变。

从一种思潮的发展全过程来看，日本浪漫主义思潮的兴起，是人们对当时的社会普遍感到失望的一种反映，这一思潮冲破了近世的封建枷锁，进一步扩大了通过近代启蒙运动而建立起来的自我与个人主义意识，表现了资产阶级的革命精神，奠定了近代日本的思想基础，与政治上、经济上的自由主义互相呼应，发展了文艺上的自由主义思想；同时在文学上抗拒拟古典主义，摄取近代的西方文化精神，重新构筑近代日本文学，对近代日本文学史的发展起到了推动的作用。应该说，日本浪漫主义文学思潮的反封建的理想和要求，是符合社会和文学发展的趋势的，是积极的。但是，最后的走向，则适应了国家主义的发展需要，其理想和要求则是消极的。

可以说，日本浪漫主义文学思潮的发展，反映了在日本近代自我的觉醒、悲哀、苦闷与迷惑，反映了明治20年代和30年代日本历史的进程。

第十九章　自然主义文学思潮

自然主义思潮发展的必然——"无理想、无目的、无解决"文学论——自然主义作家的创作实践——自然主义文学的思想特征和功过

20 世纪初，西欧自然主义文学思潮的影响波及日本，形成日本的自然主义文学思潮，迎来了近代日本文学的历史转折时期。

1868 年日本明治维新之后，进行了政治的改革，以近代化为目标，大量传播以科学、文化为中心的西方文明，带来了科学的进步。1883 年，属于自然写实的哲学基础实证主义理论体系的《维氏美学》，由中江兆民第一次翻译介绍到日本。1885 年，坪内逍遥接受西方近代文学的影响，发表了文论《小说神髓》，提出了掌握艺术就是形象地认识现实的观点，倡导朴素的写实主义的创作方法；同时又主张文学应排除道德观念和功利主义，强调描写"逼真"，把一切善恶正邪者心中的内幕一无遗漏地暴露出来，而不要掺杂主观的因素，不要评价其中的是非优劣。这种论点的出现，为其后日本文学接受自然主义理论提供了可能性。

1888 年，尾崎咢堂在以《法国的小说》为题的评论中，对自然主义文学鼻祖左拉其人作了一般性的介绍，左拉的名字第一次传到了日本。接着内田鲁庵、长谷川天溪著文推崇左拉，宣扬左拉摒弃道德和宗教的偏见，科学地研究人生的意义。后来医学家出身的作家森鸥外翻译介绍了德国学者有关自然主义的理论文章，并撰写了《出自医学学说的小说论》，客观地介绍了左拉的应用实验医学的观察方法和试验方法。20 世纪初，高山樗牛的《论

美的生活》受其影响,提出了"本能满足"的观点,把宇宙看作是自我欲望的对象,追求自我的扩张。1902 年发表的小杉天外的《〈流行歌〉序》和永井荷风的《〈地狱之花〉跋》这两篇文章明确地提出自然主义文学的主张,强调人的生物本能支配其社会行为,自然科学成为对旧道德的斗争武器,成为作家主张独立性的向导。所有这些为日本自然主义文学的产生和发展做了理论上的准备。

在创作上,山田美妙、尾崎红叶等作家通过英译本开始接触到左拉、莫泊桑、福楼拜等法国作家的作品,其后左拉的《娜娜》以及莫泊桑的大量短篇小说直接由法文译成日文,在日本广为传播。他们以深沉而冷静的目光,观察日常生活中发生的悲剧,这种作风给日本作家以很大的影响,后来成为日本自然主义文学的基调。小杉天外模仿左拉的《娜娜》,写成了前期日本自然主义小说第一作《初姿》(1901),以及《流行歌》(1902),前者描写一个女艺人为了家计,舍弃自己的情人,嫁给一个放高利贷的老人以后,她内心生活的悲哀;后者描写女主人公嫉妒丈夫同艺伎发生关系,自己也同一个医生发生关系的故事。岛崎藤村写了《旧东家》等。他们开始按照左拉的自然主义文学理论进行试验性的创作活动。

这一阶段,无论在理论上还是创作上,都是对西方自然主义的肤浅解释和表面模仿,是日本自然主义的孕育阶段。因此,一般日本文学史家称之为前期自然主义。

日本自然主义形成一种文学思潮,作为自觉的文学运动开展活动,则始于 1906 年,以岛村抱月的文论《被囚禁的文艺》(1906)和岛崎藤村的小说《破戒》(1906)为导火线,引发了日本自然主义文学运动的开展。岛村抱月在《被囚禁的文艺》中系统地介绍了西欧文艺思潮的变迁和趋向,第一次深入地阐述了自然主义的论点,在社会上和文坛上引起很大的反响,一批自然主义文学理论家如片上天弦、长谷川天溪等,便在他的周围进行活动,促进了文坛的急剧转变。岛崎藤村的《破戒》被一些日本文学史家视为自然主义的代表作品。岛崎虽是日本自然主义文学运动的倡导者之一,《破戒》就其创作方法来说,的确也留下一些自然主义影响的痕迹,但其主导方面却是现实主义。严格地说,日本自然主义文学第一作,似应是田山花袋的《棉被》(1907),它是完全按照自然主义文学理论写成的,是一部自然主义文学的典范作品,同时也成为由自然主义演绎而成的日本特有的小说样式"私小说"(即自我小说、心境小说)的开端。他还写了《露骨的描写》等自然主义文论,鼓吹露骨、真实、自然的描写。这时期,以岛崎藤村、田山花袋、岛村抱月

为中心,包括小杉天外、国木田独步、长谷川天溪、德田秋声、正宗白鸟、片上天弦、岩野泡鸣等一大批作家、评论家结集在自然主义旗帜之下,从理论和创作两方面大力推进日本自然主义文学运动的发展。

这批日本自然主义作家、评论家创办或主持了当时的重要文艺刊物《早稻田文学》、《文章世界》、《太阳》、《趣味》、《新潮》等,同时日本四大报纸之一的《读卖新闻》也成了他们的舆论阵地。日本自然主义文学有了这些重要物质基础,其理论和创作获得了双丰收,理论方面有:长谷川天溪的《幻灭的时代》、《排除逻辑的游戏》(1907)、《暴露现实的悲哀》(1908),岛村抱月的《文艺上的自然主义》(1907)、《艺术和现实生活之间划一线》(1908)、《论人生观上的自然主义——代序》(1909),片上天弦的《平凡丑恶事实的价值》(1907)、《无解决的文学》(1907)、《人生观上的自然主义》(1907),岩野泡鸣的《新自然主义》(1908)等,他们从主张"无理想"、"无解决","破理显实",到"平面描写"、"一线论"等等,从哲学上、美学上和文学上比较有系统地建立起日本自然主义的理论体系,并同创作实践相结合,相辅相成地开展,产生了一批颇有影响的自然主义作品。日本自然主义代表作品除《棉被》外,主要有:田山花袋的《生》(1908)、岛崎藤村的《家》(1911)、正宗白鸟的《向何处去》(1908)、德田秋声的《足迹》(1910)、岩野泡鸣的《耽溺》等。自然主义创作给日本文坛以很大的冲击,连以写生文见长的长塚节、伊藤左千夫、高浜虚子等也写下一些自然主义的作品。可以说,从 1906 年《破戒》、《棉被》的诞生起到 1912 年期间,是日本自然主义文学的鼎盛时期。这一时期自然主义文学的特点是:摆脱前期盲目模仿左拉主义,盲目西欧化的倾向,从消化到成熟,变成了日本的自然主义。从此自然主义文学占领着明治末期的日本文坛,确立了日本近代文学的独自个性,成为近代日本文学的主流。

进入 1912 年大正初期以后,虽然在日本文坛也出现过一些自然主义作品,但许多自然主义作家的自然主义色彩淡薄了,或者对自然主义产生了动摇,特别是完全失去暴露社会的积极态度,转向更多地暴露自我、自我分裂、自我崩溃和散布虚无的意识,自然主义文学的弱点更加显露出来。自然主义作家更多地进行反思和自我批评,同时受到外部更加严厉的批判。队伍开始分化,不少人转向唯美主义、享乐主义,也有走向现实主义的道路。自然主义作为一个集团的文学运动已由惰性转向衰落。尽管如此,自然主义的创作方法影响是深远的,乃至延续至今。

日本自然主义文学思潮和文学运动的产生和发展不是偶然的,是有其

历史、社会和文学上的原因的。

1868年的日本明治维新，同法国资产阶级革命不同，它是一次不彻底的资产阶级革命，新兴资产阶级并没有因为维新而从王统国家制度和家族制度的羁绊中完全解放出来，获得真正意义上的资产阶级民主主义。相反，统治者在政治上逐步建立和维持天皇制绝对主义，在思想上极权主义思想限制个人主义精神的发扬，以家族主义束缚自我意识的发展。总之，无论从政治制度上还是从理念、思想、感情上，都保留其浓厚的封建性。也就是说，日本资产阶级在上升时期就具有半封建的社会性格。另一方面，明治维新毕竟带来政治上的某些改革，带来自然科学的进步，从而动摇了旧的信仰和理想、旧的道德观念，同时冲击着旧的传统文化，人生观、价值观都开始发生变化。再加上日本通过1894年的中日甲午战争和1904年的日俄战争，取得了大量殖民地，并借助战时经济的膨胀余势，保持了短暂的好景，但又由于连年穷兵黩武，弄得民不聊生，日俄战争后很快面临萧条，各种矛盾加深，特别是1905年的大歉收、大饥饿，爆发了城市平民暴动，促进了工农斗争的高涨，导致早期社会主义思想的发展，以及1906年日本社会党的诞生。而当政者为摆脱危机，加强了镇压，日本国内垄断资本和封建地主联合专政迅速形成，使日本走上帝国主义、封建军国主义的道路，资本主义的自由发展受到阻碍，自由民权运动遭受失败。早期社会主义思想没有同工人运动直接结合，反而走向无政府主义。

在这种政治社会情势下，新兴资产阶级知识分子所追求的民主、自由、美好、崇高等一切理想都幻灭了。他们摒弃了旧的理想、旧的信仰，又未能建立新的理想、新的信仰，丧失判断善恶美丑的标准，于是无所适从，怀疑一切。他们对现实不满，感到幻灭，可又无力冲破，便彷徨在虚无和绝望之中，企图寻求一种方式来暴露他们这种"幻灭的悲哀"和现实的痛苦。正如作家、诗人石川啄木分析自然主义的情势时所指出的：当时日本知识分子"处在丧失理想、失掉方向、失去出路的状态下，他们长期郁积下来的其自身的力量，是英雄无用武之地……今天我们所有青年都具有内讧、自毁的倾向，极其明确地说明了这个丧失理想的可悲状态——这确实是时代窒息的结果"[①]。这种"时代窒息的现状"，正是使日本自然主义得到了适宜生长的土壤。

在文学上，由于资产阶级革命的不彻底性，也给日本思想启蒙运动带来

① 石川啄木著：《时代窒息之现状》，载《文学思想》，筑摩书房1965年版，第199页。

很大的妥协性。明治维新以后，并未同步建立资产阶级近代文学的体系。日本近代文学发展是比较迟缓的，直到1885年，即维新后的十七年，坪内逍遥发表了《小说神髓》才起到了近代文学的启蒙作用，日本文学界才掀起学习西方文学和俄国文学的热潮。以此为标志，意味着日本近代文学的确立。二叶亭四迷受到俄国现实主义文学的影响，接受了坪内逍遥的朴素的写实主义的主张，扬弃了某些错误的观点，强调文学的主要任务就是要道出人生的真谛，揭露生活中的实质的东西。他的长篇小说《浮云》就通过一个善良的知识分子遭受明治官僚制度、官僚机构压迫的残酷事实，揭露了半封建的官僚体制的统治，抨击了官僚的特权思想以及庸俗势利的世俗观念，成为日本现实主义文学的先驱之作。

与此同时，日本近代文坛出现了以尾崎红叶、山田美妙为代表的“砚友社”文学，他们接受了坪内逍遥肤浅的写实主义的影响，但从一开始又混淆写实主义与自然主义的概念，倾向于纯客观的暴露，且受江户后期诙谐文学的强烈影响，追求生活享乐的情趣。以岛崎藤村、国木田独步、北村透谷、森鸥外的《文学界》为代表的浪漫主义作家，不满“砚友社”的“纯客观暴露”和追求生活享乐的倾向，积极提倡民主主义，以诗歌为武器，鼓吹个性解放和恋爱自由，企图树立一种新的道德观和价值观，以对抗封建的传统道德观念，为日本浪漫主义文学开辟了道路。

尽管如此，由于上述历史和社会条件的限制，西方资产阶级民主革命思想未能在日本广泛传播并生根开花，新道德、新观念的发展也受到极大的约束。与日本资产阶级在政治上没能彻底完成自己的资产阶级革命任务的情况相同，标志着日本近代文学诞生的浪漫主义、现实主义也没有得到充分的发展。它们与西欧各国的由浪漫主义、现实主义、而后是自然主义的文艺思潮演变循序不同，始终未形成一股强大的文学思潮，来推动日本近代文学的进一步发展。一批浪漫主义作家对这种时代和文学的窒息现状深感不满，有要求反省时代和反省自我的愿望，认为暴露社会的同时，应该暴露自我，以发现“时代的真实”和“自我的真实”。也就是说，他们一方面有自我觉醒，要求确立自我，现实地追求个人内在的真实，全力倾注在感觉上、感情上的解放；另一方面，又对现实生活感到迷惘，对理想感到幻灭。虽然不是排除但却存在忽视争取政治上的解放的倾向，所以他们未能完全把握真正的批判精神。总之，日本浪漫主义文学是取得了初步的业绩，现实主义刚刚萌芽，就失去其进一步发展的可能性。另外，日本古典文学传统对政治感应比较淡薄，多吟诵自然，抒发自我感受，很少具有社会性，同时佛教虚无思想、

宿命思想浓重，加之古典小说的平板描写方法等等，这一切都为日本自然主义的产生准备了土壤。

从外在的文学原因来说，日本浪漫主义、现实主义尚未作为一个文学运动出现之前，日本文坛就受到西欧自然主义文学思潮的猛烈冲击；日俄战争之后，俄国的屠格涅夫、托尔斯泰、高尔基、陀思妥耶夫斯基、契诃夫等现实主义作家的作品又大量涌入日本，"俄国作品中经常出现的那种多余的人，以及带有虚无主义性格而在人生中遭到失败的人，还有那种挣扎在高压的制度束缚下过着阴郁日子的人，所有这些人的心情以及生活方式，都引起了日俄战争以后在生活上几乎遭到毁灭的日本小市民知识分子的同感"①。因而，日本自然主义者们之所以结合在一起，也是"由于大家对现代外国文学，特别是对欧洲大陆文学，都抱有同样向往的心情"②。可以说，法国自然主义文学和俄国现实主义文学对日本自然主义的诞生的确起到了催生剂的作用。

日本自然主义文学就这样应运而生了。

任何一个文学派别都有其文学主张，并建立其理论体系，以指导其文学运动。日本自然主义文学的评论家在自然主义文学产生、发展过程中，发表了几百篇文论，从哲学上、美学上和文艺上阐述了自然主义的文学主张和观点。他们如此重视理论工作，在日本近现代文学史上是从没有一个文学流派——无论是在其之前发展的浪漫主义、现实主义，还是在其之后产生的唯美主义、新感觉派——能与之相比。他们的理论，不仅指导了自然主义文学运动，而且对于近现代日本文学的发展予以不容忽视的影响。

日本自然主义文学理论非常庞杂，观点各有差异，或自相矛盾，但概括起来，大致有如下三点：

第一，他们强调"无理想、无解决"的"平面描写论"，认为文艺与理想无关，探索人生的最初目的和终极理想都是没有必要和毫无意义的，因而文艺要排除一切目的和理想，如实地表现自我的感觉就够了。于是他们提出了"破理显实"的纲领性的口号。日本自然主义的鼻祖田山花袋说："自然派无论如何解释都一样，是无目的无理想的……在我们来说，目的和理想都是不必要的，因为人在死亡的权威面前，建立起来的目的和理想不是一点抵抗

---

① 吉田精一著：《现代日本文学史》中文版，上海人民出版社 1976 年版，第 55 页。

② 田山花袋著：《创作〈棉被〉的时候》。转引自吉田精一著：《现代日本文学史》，上海人民出版社 1976 年版，第 56 页。

力量也没有了吗？因而也就没有产生对生存的不安感。我们如何生存？就只有安于我们所在的现存位置上。”①

他们强调理想是远离现实世界的，最终不为现实世界的人所理解。长谷川天溪说：“如果从现实抽象出某种东西作为标准，成为概念，成为理想，就不是现实，而是远离现实的东西。”而且他认为“理想妨碍了对生活现实、真实的把握”，人类在“宗教、道德、人生等问题上引起战争、议论，产生了烦恼、自杀，这些都是被五光十色的理想迷惑所致”，所以理想“只不过是逻辑游戏的结果，与这个现实世界毫不相干。要研究和解决切身的人生问题，就必须将这些理想看作是无用的点缀。而文艺上的自然主义的立足点，正是在于达到破除理想的境界，即‘破理显实’”②。也就是说，日本自然主义者们认为理性和想象力都是彷徨在非现实世界的东西，主张文艺要放弃对一切理性、道德、宗教和人生的探求，放弃对一切目的和理想的探求，这就是日本自然主义对待现实的态度。

日本自然主义的出发点是“无目的、无理想”，而其最终点则是“无解决”。日本自然主义者们特别强调现实世界纷繁复杂，作家对眼前的事实不能作出任何解决。长谷川天溪解释说：“为功利的艺术主义总是流于理想，或从其他方面产生的理想来观察现实世界，或创造现实世界的幻象。自然主义要破除这种弊习，就非采取‘无念无想’的态度不可。”③因此他主张“不要对任何理想下判断，不要作任何解决，如实地凝视现实就够了。这就是自然主义。这就是艺术的范围。自然主义应始终在艺术上运用，如果要对现实问题做什么解决的话，那就应该说已经超出艺术的领域了”④。换句话说，日本自然主义者们认为，文学如果达到批判现实的境地，就超越艺术的境界，就不是艺术了。因而他们抽象地反对艺术上的功利主义，强调“无解决就是艺术家的态度”⑤。他明确地说：“不要判断哪个主义是正当的，哪个主义能够使人生获得圆满幸福，这就是无解决。”⑥

这种“无解决”的理论，田山花袋用一句话来概括，即“将从眼睛映入头

---

① 转引自后藤宙外著：《自然主义比较论》，载《近代文学评论大系》第3卷，角川书店1982年版，第156页。

② 长谷川天溪著：《排除逻辑的游戏》，载《近代文学评论大系》第3卷，角川书店1982年版，第73页。

③ 长谷川天溪著：《无解决和解决》，载《近代文学评论大系》第3卷，第197页。

④ 长谷川天溪著：《排除逻辑的游戏》，载《近代文学评论大系》第3卷，第79—80页。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

脑里的活生生的情景，原原本本地再现在文学上”[①]，那就是“平面描写论”。即作家对人生要始终采取静观的态度，不要掺杂丝毫的主观，不要求解决任何人生问题，避免对人生问题提出批判或解释，仅仅将所见所闻的日常生活细节原原本本地记录下来就够了。这就是“无解决”的“平面描写论”的真意，它成为日本自然主义理论的核心，指导着自然主义的创作活动。

第二，日本自然主义者们特别强调“迫近自然”，追求一个“真”字。他们认为文学的价值，完全在一个“真”字上。要求作家像自然科学家一样，原原本本地再现现实生活的现象，忠实地描写自然界，要求放弃自我的主观，服从客观的面貌，对现实采取完全中立和旁观的态度、纯客观的态度。田山花袋就提出“一切必须露骨，一切必须真实，一切必须自然”的“露骨描写论”，认为描写要“露骨和大胆，始终是无所顾忌的”，“要大胆而又大胆，露骨而又露骨，甚至让读者感到战栗”。[②]

基于这种认识，他们特别强调以孔德的实证主义哲学为基础，主张作家对社会一切事物的善恶美丑孰是孰非，不要作出任何解释，更不要作出任何价值判断。小杉天外说：“自然就是自然，既不是善也不是恶，既不是美也不是丑，只是一个时代、一个国家、一个个人捕捉了自然的一角，随便加上善恶美丑的名称罢了。因而无论对善美或恶丑都可以描写，不应受到哪个应该描写、哪个不应该描写的限制。只要使读者、读者的感官犹如感触到自然界的现象一样，能够清晰地想象出作品中的现象就够了。”他的结论是，“诗人描写空想时，不应加上丝毫自己的成分”[③]。长谷川天溪也认为：“作为艺术家，对即使在道德家看来是善美的东西，也不要有所偏袒；对即使被人摈弃的丑恶，也不要抱有恶感。这就是自然派的态度。如果一定要同情，那么对善恶美丑都要同情。”[④]也就是说，日本自然主义者们强调作家要忠实地对待自己，单纯表现自己所见所闻，排除所有道德规范和标准，对自己所描写的事物，不作出任何政治的、道德的和美学的理解和评论，完全采取自我本位的态度，纯客观的态度。

他们为了“原原本本”地“迫近自然”而求其“真”，主张排除技巧，反对虚构和想象，强调文学创作不仅是技巧的磨炼，更重要的是“主观的磨炼”，

① 田山花袋著：《描写论》，载《近代文学评论大系》第3卷，第370页。
② 田山花袋著：《露骨的描写》，载《文学的思想》，第159—163页。
③ 小杉天外著：《〈流行歌〉序》，载《文学的思想》，第157页。
④ 长谷川天溪著：《无解决和解决》，载《近代文学评论大系》第3卷，第192页。

要让“主观客观化”，以达到明澄如镜地反映物象的目的。因此他们认为要达到完全“迫近自然”，就只有通过个人主观才能获得“万人共同的‘真’”，从而要求作家采取“完全客观的科学的态度”。这当然不是指一般意义的客观性和科学性，而是要求直观把握，忠实于自己，不能有丝毫曲解自己的所见所闻，并且绝对排除一切技巧，排除一切虚构和想象力。田山花袋就强调：作家不能受技巧的支配，不能让技巧束缚自己的笔，要进行“露骨的描写”。他说：“露骨的描写为什么不能伴随技巧呢？我相信越大胆，越露骨的描写，所谓文章技巧就越相互乖离，因为事情越通俗就写得越通俗，思想越露骨文章也越露骨，这是自然的趋向。”[①]因而，作家的责任在于“一旦投入自然之中，就要站在自然之外，以其大主观创造出第二个自然，才能描写出自然的真”[②]。也就是说，通过主观来观察客观，把重点放在客观的描写上，放在客观原原本本的再现上。

岛村抱月在这个问题上则提出“一线论”，主张“艺术和现实生活的关系，实际上就是从局部的我摆脱出来，尔后体味到全部的我的存在意义，即存在价值。它们之间就是通过这样一条线来划界的”，即“采取艺术和现实生活之间划一线的态度”。[③] 也就是说，文艺要把对个人和个人周围的事实放在第一位，把社会放在第二位，而不要以社会为媒介。岛村又进一步阐述说：“企图表现出现实生活中谋求憧憬的主体思想，就成为文艺上的自然主义……就艺术而论，其目的不是外在，而是内在的”，作家就是“要研究其内在的目的”，即“作为真正的自然派的精神，就是要作内面的写实”。[④]

“内面的写实”又是什么呢？日本自然主义者们认为，现今世界，正义一向不能胜利，善因善果也未必能实现，人们便对现有社会表示怀疑、不满和不平，内心存在矛盾和苦闷，这是“觉醒者的悲哀”，这是人生未解决的问题。长谷川天溪说：“作家在发现了毫无虚假的现实之后就描写它，其背景则是深刻悲哀的苦海”，而“这种有增无减的背景的悲哀，才是真正现代文艺的生命所在”。[⑤] 他们的结论是：文学不要停留在只如实地描写人生，还应描写

---

① 田山花袋著：《露骨的描写》，载《文学思想》，筑摩书房 1965 年版，第 162 页。

② 转引自吉田精一著：《自然主义研究》下卷，东京堂 1976 年版，第 52 页。

③ 岛村抱月著：《艺术和现实生活之间划一线》，载《近代文学评论大系》第 3 卷，第 233、239、244 页。

④ 同上。

⑤ 长谷川天溪著：《暴露现实的悲哀》，载《近代文学评论大系》第 3 卷，角川书店 1982 年版，第 126 页。

看不见听不见的内心的极端痛苦，在这里显示人的生活内在的自然。

片上天弦在文艺的内在目的这一点上，是与岛村抱月等人持同一论调的，他认为“自然主义文学就是要正直而大胆地表现未能解决的人生事象（事实与现象），进一步说，就是要表现人生根本的真相，表白其悲哀、痛苦、丑恶乃至疑惑，这些人生根本，似乎可能解决，实际上是不可能得到任何彻底解决”。既然“谋求解决人生而不能达到，就势必产生悲哀。这种悲哀精神，不久就成为哀怜精神。自然主义文学就是要把这样的要求，乃至这样的悲哀当作生命的基础……只要把这样未解决的人生如实地描写出来就够了”①。

总之，所谓“迫近自然”的“真”，不是表现的真，而是再现的真。也就是只注意细节的真、现象的真、追求主观感情的真，而不重视乃至无视客观事实的真，事物内在联系、本质、哲理以及合乎规范和标准的真。实际上，这是一种机械唯物论的反映论，带有很大的片面性。他们只把自己所见所闻、所感受所接触的个别现象作照相式的描写，这不仅不能触及事物的全貌，更不能触及其本质的东西。可以说，这种生活现象的真实，是不能达到艺术上的真实的。

第三，日本自然主义理论，强调人的本性的“自然性”，人的“本能冲动”，特别强调性欲对人的生活所起的所谓“决定性”的作用。他们根据实证主义的理论方法，从生物学、生理学乃至实验遗传学、医学的角度出发，来观察人的“自然性”，而完全忽视人的“社会性”。高山樗牛最先强调人生的目的是“至乐”，幸福就是“本能的满足”。他说，所谓“本能”，就是人之本性的要求，“满足人之本性的要求，就是美的生活”。所以他认为“人生的至乐毕竟是存在于性欲的满足”，而“美的生活则存在于满足人性本能的要求，生活本身就自有其绝对的价值”②。简而言之，他们是企图通过肉欲来宣泄主观苦闷的心境，以求得所谓人生的“至乐”。

因此，日本自然主义者们特别强调人本能的野性一面，即动物性的一面。永井荷风就说：“人类的确难免有野性的一面。也许是由于人组织的肉体上、生理上的诱发，也许是由于从动物进化而来的祖先的遗传”，“在许多事情上，这种黑暗的动物性依然存在。如果要塑造完全理想的人生，就要对

① 片上天弦著：《未解决的人生和自然主义》，转引自《近代文学评论大系》第3卷，角川书店1982年版，第160页。

② 高山樗牛著：《论美的生活》，载《文学思想》，筑摩书房1965年版，第147—156页。

这种黑暗面进行研究……因此，我想毫无顾忌地描写由于祖先遗传和环境带来的黑暗的情欲、殴斗和暴行”。[①]

长谷川天溪也强调人类一部分被隐蔽、被排除的现实，就是人类的肉体，应该立即把它如实揭发出来。他说：“我直接了解的现实，就是灵与肉。理想派重灵轻肉，以征服肉体来作为其最终的理想，因而他们回避了肉体方面的描写。就是描写，也常常把它表现为恶德。因为他们把肉体作为恶、作为丑，而执著于无用的理想。所以我们自然派无论如何也必须以肉征服灵。”[②]长谷川天溪进一步解释说：“自然主义并非乘兴描写丑陋、猥琐、非理想、非艺术、反道德、肉感、性欲的东西，而是因为只有在这里才能发现毫无虚假的真实，所以才去描写它。”否则“就不会创造出有血有肉的文艺”[③]。

岩野泡鸣则提出《神秘的半兽主义》，主张“灵与肉之间的联系点是不清楚的”，即灵与肉不是二元，也不是协同，而是一个东西，“因此人们仅仅倾向理想是无内容的，人生的真实在于无目的的努力……要使人脱离肉体，无论在哪种情况下都是归于死。不管表面上多么高尚，但都是归于死或寻找死的消极倾向，它同生无关。生是肉体的动物的努力。这里就有兽的奋斗的认真劲儿”[④]。所谓半兽主义，就是由此而来。也就是说，他把“瞬间的盲动力”看作是“在兽性之上吸收灵肉合一的苦闷、怀疑和生命的一种力量”[⑤]。尽管岩野强调这种“灵肉合一”的主张，是他的“独特立场”，而实际上他是把人的心灵活动依附于肉体，人的整个有机体依附于外在的自然。也就是主要仍然倾向于“肉”，倾向于“生理”方面，以为从“肉”中才能找到毫无虚假的真实。这就是日本自然主义者们强调人的“自然性”和“本能冲动”的重要内容。

他们根据这种理论，主张通过肉欲的描写，直接暴露自己的丑恶，然后大胆地“自我告白”，“自我忏悔”，只有这样才能发现真实的自我。理由是：在自然科学飞跃发展面前，一切现有的人生观都失去了其信仰的价值，没有必要去观察它、描写它，因而只有凝视自己、真实地坦白自己。岛村抱月说：

---

① 永井荷风著：《地狱之花》跋，载《文学思想》，筑摩书房1965年版，第158页。

② 长谷川天溪著：《排除逻辑的游戏》，载《近代文学评论大系》第3卷，角川书店1982年版，第81页。

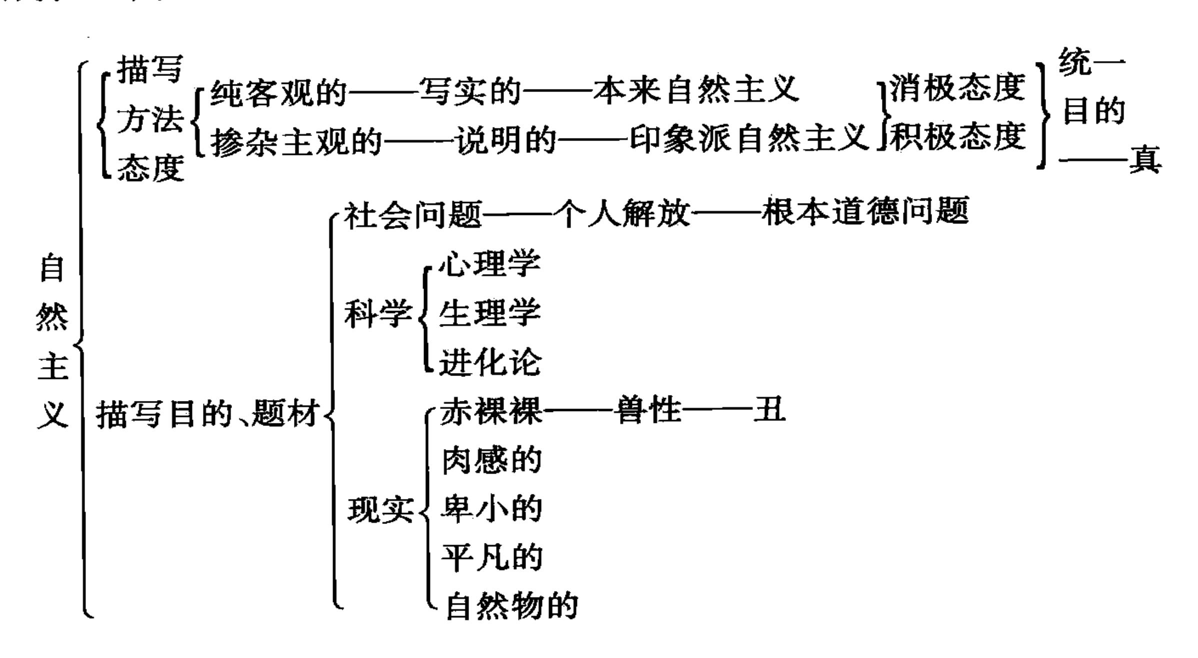
③ 长谷川天溪著：《暴露现实的悲哀》，载《近代文学评论大系》第3卷，角川书店1982年版，第126页。

④ 转引自吉田精一著：《自然主义研究》下卷，东京堂1976年版，第289页。

⑤ 转引后藤宙外著：《自然主义比较论》，载《近代文学评论大系》第3卷，角川书店1982年版，第156—157页。

“眼下我无法树立起一定的人生观论，毋宁说当前更适宜对这种疑惑不定的情况进行忏悔。迄今是真实，今后再向前迈进一步，恐怕就难免是虚假了。”他进一步提出：要“摒弃一切虚假，忘却一切矫饰，痛切地凝视自己的现状，尔后真实地把它告白出来。当今社会再没有比这更为适当的题材了。从这个意义上说，现在是忏悔的时代。也许人们永远不能超越忏悔的时代”①。岛村还以田山花袋的《棉被》为例，认为这是一篇“肉欲的人、赤裸裸的人的大胆忏悔录”，并归结为自然主义的一个特点，就是“对美丑无所矫饰的描写，进而专致力于对丑的描写……丑固然丑，但它是人无法遏制的野性的呼唤”②。因而“人要表现自己的本能冲动，这就是艺术的动机”③。这充分反映了日本自然主义把人的“本能”作为中心观念，使理性几乎近于泯灭，从而以人的本能作为其所主张的“追近自然”的一个重要内容。

日本文学评论家对日本自然主义理论的解释和评论，意见纷纭，有人说日本自然主义者们的论点是同大于异，也有人说异大于同，笔者以为是大同小异，从岛村抱月在《文艺上的自然主义》一文所图解的日本自然主义文学构成表里，就可以清楚地了解这一点。



从这个构成表里，明确地显示日本自然主义者的基本态度和最终目的，

① 岛村抱月著：《代序·论人生观上的自然主义》，载《近代文学评论大系》第3卷，角川书店1982年版，第257页。

② 岛村抱月著：《评〈棉被〉》，载《文学思想》，筑摩书房1965年版，第174页。

③ 岛村抱月著：《艺术和现实生活之间划一线》，载《近代文学评论大系》第3卷，角川书店1982年版，第239页。

就是求“真”，以及根据自然科学的实证的认识方法，用心理学、生理学、进化论的观点来观察自然和人生，解释社会的现象，这是他们的大同。其小异是：在描写方法上，长谷川天溪则安于无理想，绝对排斥虚构和想象，采取纯客观的所谓“写实”方法。即尽可能真实而精细地描写原来的客观，就像用镜子映射物像一样，如实地再现自然，隐蔽作者的全部个性和感情，绝对排除主观因素，以获得绝对客观的现实为目的。这也称为本来自然主义。田山花袋虽也安于无理想，主张首先要尽可能排除想象力，但又并非绝对排除，认为写小说想象力是必要的，只是严格限制想象力的活动余地。岛村抱月则进一步认为排除一切想象力就不可能是文学，主张“内在的写实”，挖掘内在的痛苦与悲哀，多少掺杂主观的因素。也就是说，作家感受了自然的物象，缠绕在自己的印象之中，然后原原本本地再现出来，即将感觉世界中对外物的印象以及由此而产生的情趣上的印象合一，留声机式地再现，而这种印象也表现作者本人的个性感情，以说明自然为目的。这也称为印象派自然主义。在描写目的和题材上，长谷川天溪、田山花袋、岩野泡鸣等人极力主张露骨的描写，暴露人的兽性的一面，认为题材不可避免肉与丑。但岩野泡鸣追求的是彻底的人的本能，提倡自我主义和主客观合一的“一元论”。偏重于主观色彩，而田山花袋则放在客观描写上，两者也略有不同。岛村抱月等人则主张主客观对立的“二元论”，强调暴露现实，表现未能解决的人生物象，但不是完全无解决。他与长谷川天溪等人的完全“无解决”存在着微妙的差异。田山花袋也在 1907 年 8 月号《太阳》杂志上撰文主张“自然主义文学必须是接触时代的作品，必须是描写这个国家和这个社会的”，“只有做到这一点，才能说是达到了小说的真正目的”。当然他们的所谓社会问题，既包括社会的黑暗、落后、愚昧和贫困一类的问题，也包括兽性、肉感一类问题，但也说明有的自然主义作家并非完全无视真正的社会问题。在他们的创作实践中，也证明了这一点。

由于日本自然主义者们对自然主义的理解不同，主张的差异，再加上自然主义本身就带有写实主义的成分，在阐述自然主义文学理论时，存在某些理论的互相矛盾和对立，特别是把写实主义与自然主义这两个词混同使用，把这两种创作方法等同视之。这给日本自然主义作家的创作实践带来不可忽视的影响。

正如上述，日本自然主义不仅存在概念的混同，而且包含着写实主义与自然主义两种倾向。从这一时期主要自然主义作家的创作实践来看，有的作家基本倾向是自然主义，有的作家虽写了一些自然主义作品，但占其创作

主导地位的则是现实主义，甚至有时同一作家或同一作品现实主义与自然主义参半。日本文学史家从奠定日本自然主义文学运动的角度来考虑，一般都把他们全放在日本自然主义作家之列。主要代表作家有：岛崎藤村、田山花袋、德田秋声、正宗白鸟、国木田独步等人。

岛崎藤村（1872—1943）曾接受过基督教的洗礼，接触西方文学的民主主义思想，积极投入浪漫主义文学运动。从事创作之初他写了一批诗歌，歌颂个性解放以及反映资产阶级知识分子在自由民权运动失败以后的彷徨与不安。这时期他接受了左拉、莫泊桑，特别是福楼拜的《包法利夫人》的影响，发表了中篇小说《旧东家》（1902），开始从浪漫主义诗人转为自然主义作家。《旧东家》通过女佣人阿定的所见所闻，揭露了她所在的东家一家的卑劣与丑恶。年轻的女东家不满足于老东家的富有与地位，同一位年轻医生发生了关系，被阿定所目睹。女东家为了掩盖自己的丑恶，向老东家诬告了解其真相的阿定。作者通过这个小小的故事，揭露了资产阶级生活的空虚、腐朽与卑劣。小说结尾还写了老东家回到家中看见妻子与医生在屋里拥抱亲吻的丑态，在屋外却沸腾起一片“天皇陛下万岁”声，以此作对比，似乎要对天皇制下的人生、理念和道德作出辛辣的讽刺。从全篇来说，作者是站在客观的立场来描写旧东家家中发生的猥亵事件，多少渲染了人性的自然要求，以及人的命运的变化无常。从这篇小说可以看出，岛崎藤村从事小说创作之初，就兼收并蓄自然主义与现实主义两种倾向，给其后日本自然主义文学创作带来一定的影响。

奠定岛崎藤村在近代文坛地位的，是他的长篇小说《破戒》（1906）。小说主人公丑松的父辈由于出身部落民，备受社会的歧视，因而不愿让丑松暴露其身份，再受被歧视的痛苦。丑松在父亲的规诫面前，是守戒还是破戒，表露了猜疑、恐惧、烦恼与痛苦，他在先进分子猪子莲太郎的教育和带动下，终于破戒了。丑松虽然公开了身份，却显得十分卑微与怯弱，最后离开日本到美洲谋生去了。作者以极大的义愤，揭露了日本社会存在的身份等级制度，还试图通过部落民问题探索日本近代社会的本质的东西，巧妙地将身份差别制度问题，同整个社会存在的恶劣政治、剥削制度问题有机联系起来，对明治社会的黑暗现实，以及种种不合理现象做了有力的抨击。因此可以说，这部小说不仅写了现实生活的现象，而且也写出它的本质——阶级的关系，是具有典型性的，它闪烁着强烈的批判现实主义的光芒。另一方面，作者又精细地描写了丑松在破戒过程中所表现的悲观、动摇、怯懦的心理，过分地渲染了丑松卑屈的忏悔行为。这个人物性格的两重表现，固然主要反

映了明治维新资产阶级革命的不彻底性，以及近代启蒙运动思想的妥协性，给这部作品带来历史、时代和思想的局限，但也不能否定自然主义文学理论对于作者的影响。严格地说，《破戒》所展现的丑松，是一个悲哀的“觉醒者”的形象，其表现也是“觉醒者的悲哀”，连先觉者猪子莲太郎也是在“追求精神自由而不得，最后在不调和的社会里一直落入苦恼与怀疑”之中，这些与自然主义的“谋求解决人生问题而未能达到，就势必产生悲哀”的精神渗透不无关系。因而，《破戒》确实又富有自然主义色彩。它既以强烈的批判精神，开拓了日本近代现实主义文学的发展道路，同时它存在的自然主义倾向，对于其后日本自然主义文学创作却又起着不可忽视的推动作用。不少日本文学史家把《破戒》列为自然主义作品，称之为“自然主义第一部划时代的代表作”，[①]藤村就这样作为自然主义的代表作家而确立其地位，[②]这也不是全无道理。

岛崎藤村继《破戒》之后，发表了长篇小说《春》(1908)和《家》(1910)，并没有继续坚持现实主义的道路，更多地采用了自然主义的创作方法。《春》是岛崎的第一部自传体小说，以作者参加浪漫主义文学运动为背景，描写了包括作者本人和北村透谷在内的《文学界》一批文学青年对于艺术和人生的探求，他们饱受“窒息时代”的重压，失去了“理想的春天”，“艺术的春天”，在痛苦与悲哀之中徘徊，最终有的离家出走，有的走上自杀的道路。作者通过这个故事，如实地暴露明治社会青年人的压抑，苦闷的一面，把作品的主题思想局限在“觉醒者的悲哀”的范围，而没有深入挖掘造成悲剧的社会根源，相反一味烦琐地写了这批文学青年的交友和恋爱的生活细节，缺少广泛的概括和高度的集中。《家》以岛村本家和其姐的婆家两大封建家族在明治维新以后的没落过程为背景，写了小泉家末子三吉(实为藤村本人)为了追求其文学理想，携妻离开大家庭到了信州，他们两人之间并不存在真正的爱情，但为维护旧家族的名望，只好勉强维持小家庭的无爱情的生活。同时，小说还写了三吉的大舅父正太奉父母之命，娶了一个门当户对的姑娘为妻，承受了没有爱情的苦恼，最后郁郁了却一生。作者笔下这两个青年面对生活、婚姻、爱情的不幸境遇，有要求摆脱封建羁绊的愿望，但是在根深蒂固的封建主义束缚下，他们的个性与自由得不到发展，产生了个人的悲剧和家

---

① 西乡信纲等著：《日本文学史》(中译本)，人民文学出版社 1978 年版，第 283 页。

② 三好行雄著：《岛崎藤村》，红野敏郎等编：《日本近代文学大事典》第 2 卷，讲谈社 1977 年版，第 176 页。

庭的崩溃。这本来是富有意义的题材，但作者却强调《家》“对屋外发生的事情一概不写，一切都限于屋内的光景”①。所以作者更多地描写家庭内部的生活纠葛、复杂的人际关系；主人公只是咀嚼着人生的苦恼和内心的痛楚，他们在极其困难的状况下挣扎着去探索新的生活，谋求建立一个新的家庭，最终而不能实现，就采取对社会冷眼旁观的态度。当然，作者用了“屋外仍是一片漆黑”作结尾语，也表明作者“对屋外发生的事情”并非完全漠不关心，问题是作者在“窒息的时代”下，无法找出一条冲破封建牢笼的道路。所以作者在《春》和《家》这两部作品里更多地如实细致描写人的内心的极端痛苦，过分渲染爱欲的冲突，流露了些许悲观、绝望和宿命的情绪，它们不仅没有达到《破戒》批判社会的力量，而且在某些方面发展了《破戒》存在的自然主义倾向的弱点。

岛崎藤村更具有自然主义色彩的作品就是《新生》(1919)。作者在写《家》下卷的时候，正好妻子故去，他过着抚养四个子女的鳏夫生活，同前来帮忙料理家务的侄女驹子发生了关系。《新生》就是从侄女节子(即驹子)告诉主人公岸本(即藤村)自己有了身孕写起的，岸本害怕自己同侄女节子的违背道德的行为败露，曾一度决定轻生，一死了之，后来跑到法国躲风，节子回乡间产下一男孩，岸本自愧弗如，回国再次同节子一起生活，公开这种乱伦的情事，请求社会的评判和惩罚，他相信只有这样做才是两人获得“新生”的唯一的道路。作者完全遵循自然主义的创作理论，排除一切虚构，直率、大胆而露骨地对自己这段近亲乱伦的生活进行公开告白，忏悔自己在道德上所犯的罪恶，企图以此净化自我，来拯救自己的灵魂，从“一死”中获得“新生”。这部作品完全失去藤村文学中的现实主义色彩，成为日本自然主义最有代表性的作品之一。

日本自然主义文学另一重要作家田山花袋(1872—1930)的《棉被》，是日本自然主义文学的先驱之作。小说描写一个中年文学家竹中时雄收留了一个十九岁的女弟子横山芳子，时雄为她艳美的容姿、温柔的声音所倾倒，对她产生了爱慕之情，但为其妻子所嫉妒，且遭芳子父亲的反对，时雄只好把自己的爱欲强压在心头，终日郁郁寡欢。芳子离去以后，时雄独自走进芳子的卧室，并盖上芳子的棉被躺了下来，一边闻着棉被上留下的芳子的余香，一边抽泣。这是田山花袋本人的一段实际生活的原本记录，时雄实为田山花袋本人，芳子则是其女弟子冈田美知代的化名。美知代很早就认识田

---

① 岛崎藤村著：《偶感》，转引自《家》中译本译序，江苏人民出版社 1981 年版，第 2 页。

山，爱读田山的作品，多次给田山写信表示崇敬之意，而田山正厌倦与妻子生活，很快就对美知代产生了特别的感情，但他拘于道德的束缚，未能向弟子表达自己的爱，就沉溺于空想与感伤之中，采取了这种近乎变态的举动，来表达自己对女弟子的爱欲、不安与绝望的情绪。这种无所顾忌地暴露自己生活中最丑恶的部分，完全违反明治时代的伦理道德，所以作品发表以后，舆论哗然，文坛受到很大的冲击。《棉被》完全体现了作家本人所主张的“大胆描写”、“露骨描写”的精神，对日本自然主义文学的发展方向产生了决定性的影响，它同岛崎藤村的《新生》一起形成日本独特的“私小说”样式，推动了以私小说为主体的日本纯文学的发展。

继《棉被》之后，花袋又写了《生》(1908)、《妻》(1908)、《缘》(1910)三部曲，以田山家族为中心，反映老母卧病在床半年期间所产生的母子之间、婆媳之间、姑嫂、兄弟之间的微妙关系，暴露这个封建家庭的阴郁生活和新旧两代人的感情隔阂。作者在创作这三部曲时，特别强调：“即使是对客观的事象，也不介入其内部，同样也不介入人物的内部精神世界，只是把自己所历所见所听的现象如实地描写出来。”[①]正如作家自己所说的，他是忍受着“剥皮的痛苦”，把自己的家丑外扬的。

如同在理论上存在着矛盾一样，田山花袋在创作实践上也呈现复杂的倾向，他写了大量自然主义的作品，但也写了像长篇小说《乡村教师》(1909)和短篇小说《一个士兵》(1908)以及《一个士兵之被枪杀》这类具有现实主义倾向的力作。《乡村教师》是作者以一个小学青年教师的日记作素材，并亲自到主人公的生活环境利根川畔进行长期的调查之后写成的，故事主要以日俄战争为背景，描绘中学毕业生林清三虽胸怀大志，但由于家境贫困，无法升学，只好留在乡村当代课教师。他手执教鞭，却想从文学中寻找人生的乐趣，于是投宿成愿寺，拜该寺方丈诗人山形古城为师。在寂寥的生活中，林清三悄悄地思恋其友的妹妹，爱恋未成，变得自暴自弃，经常出入青楼，在放荡的生活中，好不容易体味到乡村教师的生活意义，这时他的肺病却日益加重，最后在庆贺日俄战争胜利的欢呼声中死去。作者一反自然主义的传统，写了知识青年在日俄战争中个人受压抑的生活下所追求的愿望和理想，也写了他的生活的失意和挫折，以及在幻梦破灭之后的苦闷与彷徨。林清三这个人物在明治时代末期的窒息时代，是有其典型意义的。作

---

① 田山花袋著：《关于创作〈生〉的尝试》，载《近代文学评论大系》第3卷，角川书店1982年版，第448页。

者在塑造这个人物时，把他放在当时的典型环境之中，倾注了强烈的感情色彩。他不仅对林清三表示了同情，同时或多或少暴露了某些社会黑暗和矛盾。特别是以“天皇陛下万岁”的狂热欢呼声，同主人公悲惨地了结一生相呼应，表明作者独具匠心地赋予它一定的社会含义。

田山花袋的父亲志愿从军，在西南战役中阵亡。他本人也当过随军记者，参加过日俄战争，有深刻的战争体验，他了解战争的残酷，也听闻过士兵的痛苦呻吟。《一个士兵》和《一个士兵之被枪杀》从不同角度写了士兵在战争中遭受的肉体痛苦和心灵创伤，写了士兵在面临生死抉择所表现的生理危机，暴露了战争的残酷性，反映了作者的厌战情绪。作者笔下的这几个主人公，无论是士兵或是乡村教师，都缺乏更多的积极行动，但也说明作者对现实生活并非完全无动于衷，他对人生还是进行思考和探索。当然，由于作家世界观的局限，也包括作家受到自然主义文艺观的制约，这些作品也不时出现不安与怀疑、孤独与绝望的心迹。作家在人生的路途上，最后感到空虚和渺茫，产生了宿命观，沉溺于神秘的宗教文学，企图从大乘佛教中得到拯救，这种结局也许不是偶然的吧。

德田秋声(1871—1943)是与岛崎藤村、田山花袋同时代的自然主义作家。他写了《足迹》(1910)和《霉》(1911)以后开始确立了自然主义作家的地位。这两部作品以家庭的没落遭遇和夫妻的龃龉为内容，不时夹杂着爱欲的描写，尤其是《糜烂》(1913)更是赤裸裸地描写爱欲的生活，主人公浅井和妻子阿柳、女儿静子共同生活，后来浅井为艺伎阿增赎身，气死阿柳。阿增收养静子，同远亲阿今一起生活。可浅井又同阿今私通，阿增预感自己可能会落得同阿柳一样的下场，于是把阿今许配于人。作者通过阿增这个平凡女人的颠沛的生活和阴郁的命运，淋漓尽致地描写了她的爱欲生态，企图以此窥视人生的一个真实，挖掘沉潜在卑小的自我当中的人生观的一面。德田的笔触所向，主要是自己身边的平凡人的平凡而单调的生活，在琐碎细小的生活描写中，着重暴露颓废的阴暗的心理情绪和渲染悲观绝望的情调，企图从中发现人生的意义。

正宗白鸟(1879—1962)被认为是继藤村、花袋、秋声之后的日本自然主义作家，深受岛崎藤村的影响，笃信基督，幻想从中寻求人生永恒的真实的东西，但并没有得到满足，感到烦闷与忧郁，对事物采取一种虚无的态度。他的短篇小说《向何处去》很能代表作者这种性格，它写了青年记者菅沼健次对生活厌倦，企图采取独身主义，但其父却要他光宗耀祖，他本人也深感长子应负的重担，欲逃避现实而又不知该向何处去，陷于苦恼与彷徨。作者

捕捉当时青年人内心的空虚与迷惘的一面，如实反映明治时代末期窒息时代的青年的精神状态，他们一方面对生活憧憬，一方面又不了解生活的真正意义，成为“多余人”，表达人生无意义的主题思想。他的另一部代表作《微光》(1910)是以虚无的笔触，写了少女阿国玩弄男性，又被男性所抛弃，最后自暴自弃，当了一个男人的小老婆的故事，以此来剖析人的本能的利己主义，暴露人生的丑恶，正宗白鸟以这部作品而闻名于日本自然主义文坛。

岩野泡鸣(1873—1920)同岛崎藤村等人不同，他不仅在理论上竭力鼓吹文艺的目的是“使灵与肉活跃”，而且在创作实践上更多倾向于肉欲的丑恶场面的描写。他发表了《耽溺》(1909)以后，才在自然主义文坛上占有一席的地位。这部作品是受到田山花袋的《棉被》的影响，描写作者本人的一段生活经历，小说主人公田村义雄(作者本人化名)到国府津写剧本，同艺伎吉弥邂逅相好，他明知吉弥与三个男人同时保持关系，却仍然“耽溺”于她，因而引起他同妻子的矛盾与纠葛，最后吉弥还是嫁给他人，这时义雄才对她产生反感，离她而去。接着岩野泡鸣还写了五部曲：《放浪》(1910)、《断桥》、《发展》(1911)、《喝毒药的女人》(1914)和《迷人的邪魔》(1918)等自传体小说，叙述田村义雄同一女人阿岛发生关系，引起家庭危机，义雄弃家远赴库页岛，事业失败后又返回札幌，过着放浪的生活。这时阿岛又出现在他的面前，他犹如行走断桥，进退维谷，在阿岛诱惑下殉情未遂，将阿岛遗留在盛冈，义雄独自回东京着手写《悲痛的哲理》，阿岛成为迷人的邪魔。这五部曲如实地记录了作家本人丧父之后迁居札幌，然后又返回东京这段生活，这种自我的虚无和颓废的表现，是毫不加虚饰的，是绝对个人主义的恶性发展。当局甚至一度曾以“有伤风俗”之由查禁此书。

属于自然主义作家的，还有国木田独步、小栗风叶、真山青果、近松近江、上司小剑、中村星湖等，许多人只是昙花一现，已被人们遗忘了。日本自然主义文学运动以评论和小说为主体，但也涉及诗歌、短歌、俳句的领域，其影响是深远的。

任何文学思潮和流派，都不仅是一种文学的主张，而且也是一种社会思潮在文学上的反映。对它的得失功过的评价，既不能脱离文学的发展历史，也不能离开社会具体环境，而要全面加以观察和探讨，以求得出实事求是的合乎客观实际的看法。尤其是日本自然主义文学思潮十分繁杂，给近代日本文学的研究增加了复杂性。

日本自然主义文学思潮一个明显的思想特征，就是反对封建道德、反对因袭观念，强烈地表现在反对家族制度上。明治维新资产阶级革命的不彻

底性，新兴资产阶级并未完全从封建的传统、道德和旧习俗中解放出来，相反资产阶级知识分子的尊严、自由和个人主义受到了日渐加强的极权主义的重压，特别是日俄战争以后，国家主义与家族主义的结合，对个人主义的压制更是变本加厉，严重地阻碍个人自由的发展，家族主义与个人主义之间的矛盾更加凸显出来。因此，日本自然主义文学要追求自我的解放，就不能不直面家庭制度问题，观察家族制度对个人的束缚，家族制度在个人与社会之间的实际存在。日本自然主义作家敏锐地把握住这个真实，针对封建家族制度孕育着一种有意识或无意识的抵抗力量。他们的许多作品所揭露的现实，自然是针对封建道德观念和旧习。首先是对传统权威的怀疑，对家族制度的暴露与批判，以使个人从封建的家族主义的羁绊中获得自由与解放。岛崎藤村的《家》、正宗白鸟的《向何处去》等都是这方面的典型作品，乃至田山花袋的《棉被》多少也存在这种倾向。它们以动摇国家、家族、个人的既有观念为前提，从个人主义立场出发，直接地写了封建制度的残余在自己的家庭中所起的作用，封建道德桎梏下的悲惨人生和家庭悲剧，更多地写了旧家庭与个人的矛盾，将封建礼教压制下顺从女性的苦恼，被家族折磨的男性的忧郁等等都裸露在读者面前。也就是说，一些日本自然主义作家看到了日本社会中残存的封建家族制度的阴暗和弊病，并企图对其不合理性加以如实反映与暴露，用这种方法作为向家族主义的挑战。正如岛村抱月在回顾 1908 年自然主义文坛时指出的，这是"自然主义同旧道德发生冲突的一年"①。站在反对自然主义立场的石川啄木，在是年也曾肯定过："自然主义思潮，是明治最早的哲学萌芽；同时在文学上的自然主义运动，是适应包含新经验和反省时代精神的要求而改造文学的一种努力。"②其意义也在于此。从这点来说，日本自然主义是有其进步作用和意义的。

但是，日本自然主义作家大多数是停留在观察和暴露上的，很少以社会为背景加以分析和批判；停留在对现实的、表面的、过分细腻的描写，往往着力揭示非本质的观念化问题和个别性问题，而缺乏从思想性角度去理解，更没有揭发其不合理的真正根源，有意无意地回避家族制度和封建天皇制的实质问题。而且贯穿"无理想"、"无解决"的原则，许多作品往往流露出悲观的情调，虚无的思想，以及暗淡的人生观，反而给人一种没有出路的窒息

---

① 岛村抱月著：《41 年文坛的回顾》，转引自吉田精一：《自然主义研究》下卷，东京堂 1976 年版，第 23 页。

② 同上，第 6—7 页。

的感觉。这不能不说是日本自然主义文学思潮的一个缺点。

日本自然主义文学思潮的另一个基本思想特征，就是以自我主义和个人主义作为出发点，追求个性，具有强烈的自我意识。评论家生田长江就把日本自然主义的本质规定为“个人主义的自我主义的近代思想”[①]。也就是说，日本自然主义文学忠实于自我内部的自由，追求自我的完全绝对解放。他们认为阻碍自我个性的发展，是社会的旧传统、旧道德，因此必须冲破旧传统、旧道德的羁绊才能求得个人的解放。因而日本自然主义作家大多数都站在反旧传统、旧道德的立场上，从自我的真诚自白出发，将自己的灵魂袒露于世。他们除了忠实地表现自己的情绪之外，还不时地赋予自己的情绪以某种客观的真实意义，以个人绝对自由来表示对专制社会的反抗。这种个人主义的努力，与一般意义上的利己主义恐怕不尽相同，它还包含着固守自我的精神自由的意味。对这种个人主义的追求，实际上是对封建专制主义的一种反弹，在特定的历史条件下，是含有一定积极性的。就是在揭示自己的灵魂的时候，也不是全无反射社会的折光。但是，他们绝对忠实于自我，一味沉浸在个人的内部世界，企图从中寻找人生的真实，他们的作品大多只谈自我，只谈家庭，很少涉及社会，乃至严重地脱离社会现实，渲染了个人与社会意识的绝对分离，将对自己的诚实和对社会的诚实绝对对立。这种单纯写自我延长和自我扩张的结果，往往导致只注重自我的苦恼、烦闷，以及卑小的自我之中的人生观，表现了一种个人的孤独感。所以一些作家笔下的人物大多是“多余人”的特殊形象，他们从否定的角度映现了传统与道德观念的断层，但同时却表现出凡俗、平庸、荒谬，乃至玩世不恭。以这种个人主义的方式对时代、对社会表示反抗，必然给自我留下更大的伤痕。这种脱离社会现实生活的结果，也不可避免地使自己陷入更孤立的个人意识之中，最后走向自己的反面。

渲染人的动物性和肉欲的本能，可以说是日本自然主义文学思潮的一个主要思想特征。日本自然主义作家长期脱离社会、脱离实际生活，沉浸在自我之中来“暴露现实的悲哀”，这里所谓“现实”，既包括一些平凡人物的卑小行为，也包括赤裸裸的兽性的丑。他们的作品往往把自己的隐私，自己内心的卑鄙、龌龊，甚至在家族亲友面前也难以启齿的丑恶，都在光天化日之下抖搂出来。他们将自己的丑恶灵魂和行为暴露在读者面前之后，就进

① 生田长江著：《明治文学概说》，转引自吉田精一：《自然主义研究》下卷，东京堂1976年版，第39页。

行所谓“忏悔”和“告白”。例如岛崎藤村在《新生》中把岸本和节子的乱伦关系，田山花袋在《棉被》中把时雄对女弟子的畸形爱欲等等丑事赤裸裸地暴露出来，然后公开“忏悔”，企图以此来拯救自己的丑恶的灵魂，净化个人的心灵。日本自然主义者们这种挖掘肉欲的本能，使日本自然主义文学本来的反抗性、批判性、积极的因素，转向萎靡、颓废方面，特别是自然主义文学运动后期，这种消极因素更加增大，最后招来虚无主义、宿命主义的恶性膨胀，招来自我的分裂和崩溃，最终企图利用刹那间的官能享乐来回避分裂的自我，回避虚无的痛苦。这种虚无的孤独感进一步发展成自我扩张的欲求，把一切都看作是自我欲望的对象。所以不少自然主义文学作品取材于兽性、丑恶、猥亵和堕落。它们虽然不是完全出于有意宣扬颓废的肉欲，有时还是出于揭露和嘲讽包括自我在内的道德风尚的丑恶，并在暴露之余进行“自我忏悔”；企图通过情欲的描写和遗传性的分析，来探求造成社会罪恶的根源，但这种目的是永远无法达到的。而且走到极端，很快就同满足性欲和伤风败俗结合起来。继自然主义文学之后，日本现代文坛出现的唯美主义、颓废主义的发展，与自然主义文学思潮这些消极因素的恶性膨胀不无关系。

值得一提的是，在自然主义文学思潮的影响下，出现了“私小说”(即自我小说)的形态，它同其他文学形式相互影响和渗透，逐渐形成日本现代文学的独特样式。田山花袋的《棉被》、岛崎藤村的《家》、德田秋声的《霉》和岩野泡鸣的五部曲，不仅形成自然主义小说的主流，而且开日本私小说的先河。特别是《棉被》为私小说树立了一个楷模。私小说就是遵循自然主义的创作原则，脱离时代背景和社会生活，孤立地描写个人身边琐事和心理活动，把自我直截了当地暴露出来，而不重视虚构和想象，缺少创造性。但有些私小说虽然写了狭隘的生活实感，却也有许多地方表现了自己的爱憎、同情与判断，并非完全按照自然主义理论的框框发展。当时几乎所有自然主义作家都写私小说，可以说私小说支撑着日本自然主义文学的存在。就是一些现实主义作家和其他作家也运用私小说的形式。大正时代末期以来，私小说在日本文坛占据了统治地位，至今仍成为纯文学的主体。战后的私小说由于受到社会变革的冲击，现实社会运动的影响，也开始打破私小说的旧传统，笔触所及，从个人生活扩大到社会生活，往往通过个人的生活经历，来抒发对社会和时代的看法，使私小说也包容了一定的社会内容。这说明私小说这个文学形式运用得当，也并非全无可取，不能一概否定。一些日本文学史家认为日本自然主义文学确立了日本近代文学，特别是纯文学，建立起日本近代散文的精神，这是不无道理的。

日本自然主义文学思潮上述特征的形成，一方面由于日本自然主义作家在接受左拉自然主义文学理论影响的同时，也竭力模仿左拉、莫泊桑、福楼拜的创作，以他们的作品为楷模；另一方面，他们也从俄国现实主义文学中吸取营养，努力把握写实主义的精神，有积极扩大写实的一面，尤其前期更是如此；再加上他们大都曾向往过浪漫主义的文学精神，有过自己的理想和追求，所以他们常常背离自然主义的文学主张，间或写出一些具有批判意义的现实主义作品，或渗透着现实主义倾向的作品。可以说，日本自然主义创作与自然主义理论之间存在一定的分离。许多时候，作家本人却远远超出了自己的自然主义理论的范围，并且创作出一些真正现实主义的作品，尤其是在日本浪漫主义、现实主义没有得到充分发展的情况下，自然主义文学思潮对于反对封建文学遗风，确立资产阶级个人主义的心理以及暴露现实的悲哀，推动日本近现代文学的向前发展，无疑是起过它的不可忽视的历史性的积极作用的。

从日本自然主义文学诞生之日起，日本评论家、作家就长期混淆写实主义与自然主义两者的区别界限，等同了两个不同的概念，比如现实主义和自然主义都强调艺术的真实性，自然主义者就没有正确区别现实主义强调的是除细节真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物，他们以为艺术上的唯一真实，就是细节的真实，离开典型的环境和塑造典型的人物，如实地将所历所闻抄录下来。他们将再现现实的准确性，同从艺术上理解现实的真实性对立起来，只追求外部的逼真，而忽视现实中具有特征的事实，并对这些事实作出阐释和评价。也即以现实的真实，代替本质的真实，甚至将写实主义与自然主义等同起来。这种倾向的浸透，对于尚未成熟的日本现实主义是一个很大的冲击，削弱了日本现实主义发挥其批判精神和积极性，尤其是其所表现的对资产阶级政权与封建残存势力妥协所带来的幻灭心理，给现代作家的创作带来复杂的影响，其消极的没落的作用也是很明显的。

综观自然主义文学思潮的本质特征，它在日本现代文学发展历史的具体条件下，曾起过积极的建设性的作用，也起过消极的没落的作用，有其功也有其过，应从这两个方面来理解日本自然主义文学思潮的特殊性，而不能笼统地一概否定。

第二十章　唯美主义文学思潮

作为自然主义的反动而兴起——"艺术第一、生活第二论"——反传统道德的批评性格——追求价值颠倒的审美意识——耽于人工的技巧——唯美主义文学的意义

日本唯美主义（又称耽美主义、新浪漫主义），是在20世纪初日本自然主义文学全盛时期，作为对自然主义的反动而兴起的一种文学思潮。它以上田敏翻译诗集《海潮音》译介西方高踏派的诗，及其介绍象征派的理论作为开端，1907年1月在森鸥外的支持下，由上田敏等人创刊《昴星》杂志，其周围结集了一批青年作家、诗人，如吉井勇、木下杢太郎、北原白秋、长田干彦等，并且获得了作家、诗人与谢野铁干、与谢野晶子、蒲原有明、薄田泣堇等的后援。《昴星》的创刊标志着日本唯美主义文学的诞生。翌年又出现了永井荷风主持的《三田文学》、谷崎润一郎主持的第二次《新思潮》，并由木下杢太郎、北原白秋发起、以这些杂志的同人为中心成立了"牧羊神之会"，发行机关刊物《屋顶庭园》，为推动唯美派文学运动的发展，完成了组织上的准备。再加上上田敏发表了《漩涡》（1910），全面系统地论述了其唯美文学的主张，其他作家发表的一些作品，从不同角度补述了唯美主义的文学观，为唯美主义文学的展开奠定了理论基础。石井柏亭创办的美术杂志《方寸》、小山内薰创立的"自由剧场"，也为唯美主义文学思潮的勃兴增添了气势。1916—1917年，日本唯美主义文学发展到巅峰，成为日本文学的主流，逐渐取代了自然主义文学，它与理想主义的白桦派文学和新现实主义的新

思潮派，一起占据了日本文坛。

日本唯美主义文学思潮是在日俄战争后的特定历史条件下形成和发展起来的。日本在日俄战争中获胜之后，夺得了海外殖民地的利益，带动了国内产业的迅速繁荣，日本资本主义一跃而进入垄断资本主义的时代。另一方面，工人阶级队伍随着资本主义的发展而日益壮大，新兴了社会主义运动，劳资纠纷不断发生，阶级矛盾愈益尖锐，明治维新后发展现代化过程中积累起来的种种矛盾也一下子爆发出来。统治阶级为了稳定局势，便加强了对社会主义运动的镇压，1910—1911 年发生了处死社会主义者幸德秋水等的“大逆事件”，并以此为契机，进一步加强思想控制和对知识分子的迫害，迫使他们回避对社会的批判。日本近代市民社会终于没有获得充分发展，没有为真正意义上的个人主义、自由主义的发展打下基础，甚至以牺牲个人的自由来支撑国家主义的实现。它给近代的日本带来苦恼、悲哀和无常的幻灭感，从而形成一股世纪末的颓唐思潮。

在文学上，日本经历了明治初期的欧化运动，在日俄战争之后，一方面继续引进西方的文化与风习，陶醉在西欧现代文明的幻想之中，一方面转而对本国文化传统的狂信，高扬国粹主义精神。在这种情况下，近代文学丧失了初步确立的主体性，也削弱了批判的精神。作家对现实和人生怀抱消极的态度，逃避社会与政治，走上自我封闭的道路，一味追怀过去和耽溺于唯美之中，以寻求文学的自由。当这种欲望遭到压抑之后，就转向了颓废主义。后期浪漫主义者高山樗牛早在 20 世纪初就曾企图将自我纳入国家主义的发展之中，在这种幻想破灭之后，便倒向尼采的极端个人主义和本能主义。他强调“所谓幸福，就是本能的满足，人性的自然要求，满足这种要求就是美的生活”。这种绝对肯定超道德的美的享乐，具备了唯美派的要素的一面。

同时，日本自然主义是在日本现实主义、浪漫主义没有获得充分发展的情况下成长起来的，在其全盛时虽然一度对于日俄战争后国家主义与家族主义的结合压制个人主义，特别是对压制人性的自由与解放甚为不满，具有强烈的反对封建道德、因袭观念的力量，而另一方面他们又贯穿了“无理想、无目的、无解决”的文学主张，一味强调绝对忠实于自我，脱离社会和现实生活而沉浸在自我的本能的满足之中。田山花袋的《露骨的描写》就是自然主义这种颓废倾向的直接继承，愈发显露其文学的非社会性、非政治性的倾向，这种倾向发展到了极点，势必直接诱发唯美主义的萌生。

以此为直接契机诞生了日本唯美主义文学思潮。推动这股思潮的作家

们表面上与自然主义对立，不满自然主义的客观而平板的描写和重视真甚于美的思想，他们认为这样会压抑人的自然欲望，失去美和人性，而实际上它又是自然主义的人性的自觉、官能的享乐和本能的感性等方面的延续，与自然主义有较深的血缘关系。

日本文学史家吉田精一指出："唯美主义所以成为文艺主潮的原因，是由于自然主义的个人主义精神的发展所致，但社会以及政府对新思想的压迫也成为其原因。极而言之，思想的压迫，抑制了标榜新的人生理想的热情，从而使人们将目光转向过去和传统，转向官能享乐的志向。"①这就是对日本唯美主义诞生原因的极其高度的概括。

日本唯美主义不像自然主义那样建立起自己完整的理论体系，他们的文学主张，大多散见于他们的作品中，是通过小说的主人公来加以表述的。比较有代表性的论点，主要反映在上田敏的《漩涡》、永井荷风的《冷笑》(1909)、《欢乐》(1909)、谷崎润一郎的《异端者的悲哀》(1916)等作品上。大致可以归纳为以下几种论点：

(一) 主张"第一是艺术，第二是生活"，认为文学应该游离于现实生活之外，追求超然于现实生活的所谓纯粹的美，以创造独自的艺术世界。他们的理由是，今天的生活过于局促，过于闭塞，也过于循规蹈矩。社会的习惯凭借多数愚民之力，来牵制、压迫少数有志之士……(因而只好)将心灵放在自由广大的艺术天地里，尽情地寻求欢乐。所以他们鼓吹忘却一切，主张文学家离开眼前的光景和熟悉的生活，仰慕陌生的新星下的想象的故乡，只有到那里去才能获得幸福，也就是说，他们认为艺术是离开地球的、高尚而宝贵的事业，艺术的真正意义，就是独自一人体味、独自一人发现的东西。

他们强调文学游离于现实之外的同时，还主张文学应该排斥思想和精神，不应服务于任何目的和带有任何功利的目的，而超越人生与自然，超越美以外的一切价值，即将人生与自然的价值放在官能美的享受上，以追求独自的美的创造作为其艺术的至高无上的目的。可以说，这种"为艺术而艺术"的主张就是唯美主义文学的指导理论。

(二) 主张唯美的属性是享乐主义，文学应该以享乐作为目的。他们认为人生是短暂的，"人生的态度就是要尝尽世上的一切花朵"。人的一切行为的动机都是为了逃避痛苦，追求快乐，就是"要尽情享受大千世界的快乐，而艺术就是寻求这种快乐的天地"。

---

① 吉田精一著：《明治・大正文学史》，同兴社1948年版，第222页。

他们的所谓“享乐”，是包含着复杂的意义的。它多少含有一些贬义，但又包含某些深奥的意义。所以他们强调，他们主张的享乐主义不是以散漫的、缺乏热情的兴趣掠过事物的表面，也不是指那种消闲、兴之所至地游戏于真与美之间的毫无诚意的似是而非的风流，真正的享乐主义者需要更深的苦心。首先要具备认识万千事物的热切愿望和深厚的同情心，还需要具备一种高度的警惕性……总之，享乐主义就是变怀疑为取乐工具之术。

他们实际上是将人生的本质意义，只归结为爱欲和欢乐，认为恋爱是只有青春才懂得的欢乐。是站在青春的门槛上下决心要做的事，就是丰富自己的生命的内容。从这种美的享乐中寻找生的意义。

（三）强调生活就在于玩味，艺术也在于玩味的绝对官能主义，以官能的开放来改变一切价值观念。这一论点，与（一）、（二）的论点是一脉相承的。他们否认思想、感情的普遍性，认为艺术之美的首要的要素，不是存在于思想、感情之中，而将思想、感情超脱时空的限制，以求得最彻底的享乐，就是艺术的美。他们说，所谓思想，无论多么高尚也是看不见的、感受不到的，思想中理应不存在美的东西，所以其中最美的东西就是人的肉体。因而他们连恋爱也看作是渴望某种美丽的女人的肉体，只不过像吃美食穿美衣一样，是官能的快乐而已，而绝不是以对象的人格、对象的精神作为爱的目标，在这理论的基础上，他们提出，艺术就是性欲的发现。所谓艺术的快感，就是生理的官能的快感，因此艺术不是精神的东西，而完全是实感的东西。这就是说，他们以官能的享受作为所有美的客观基准。

因此，他们认为亲眼看见的美才是最理想的艺术。如果不是亲眼看到的美，即不是存在于空间的色彩或形态的美，就没有任何价值。他们所主张的是，在这个世界上，真正现实的东西，只是一瞬间的敏感的知觉。具有意义的生活就在于玩味这种知觉，在于利用瞬间即逝的知觉，捕捉它最强烈的最纯粹的闪光。

（四）追求所谓真正的自我，以为享乐主义的精神主体，就是本能的自我，因而将自我看作是集中快乐感觉的实体而主张尊重个人主义和人性的自然。他们强调，人应该全力发展自我，扩张自我，放射自我，而最好的办法就是涉猎人生的各个方面，尽可能获得更为丰富、更为复杂的体验。因而他们反对象牙之塔的自我生活，而主张自我要投身于人生的漩涡之中激流勇进。他们说，如果人一旦翱翔于古今的艺术花园中，就会为馥郁的芳香所陶醉而扩张、延长自己的生命，使自己短暂的生命每时每刻都紧张起来；如果躲在象牙之塔里过着自我的生活，其结果自然会削弱极其重要的自我，这样

精神就会萎缩起来。因而，自我的生命的充实，要靠不屈不挠、不断的活动和奋斗。可以说，日本唯美派强调保护自我的热情、理想和个性，目的是“由认识自由和美来达到人性的解放”。也就是说，它是以自我的解放为基调，高扬美的个人主义的。

（五）尊重西方异国情调，憧憬西方的风习，同时又追求都会情调、江户情调。他们认为其美的激情受到江户情趣的强烈刺激，是通过江户时代的一切人情风习来体味的，所以他们今天所追求的东西，不是什么主义，而是希望能够触摸到对特别的乡土空气的敏锐而新鲜的感觉……是希望能够补充具有日本特色的东西。因而他们主张，既要接触海外的风习，也要继承德川的文明，其向往之情，除了异邦之美以及大自然的变幻之外，还受到复杂的都市趣味的熏陶，以及乡土精神的深深感染。

他们强调的侧重面，还是东方的、日本的传统，认为精神上的文明还是东方更优秀，所以不能抛弃祖先兢兢业业积累起来的文化遗产而成为精神上的赤贫儿。在憧憬新奇之光的同时，也要留意令人怀念的传统美，不论是文学还是道德，都与美人一样，只有在它们产生的地方才是最美。

在这种唯美文学理论的指导下，日本唯美派作家积极开展创作活动。永井荷风、谷崎润一郎是日本唯美派文学两根有力的支柱。永井荷风的《美国故事》(1908)、《法国故事》、《欢乐》、《冷笑》、《濹东绮谭》(1937)，谷崎润一郎的《文身》(1910)、《异端者的悲哀》、《褴褛之光》、《痴人的爱》(1923)、《细雪》(1943)以及佐藤春夫的《田园的忧郁》(1917)，就是唯美主义文学具有代表性的小说。但是，唯美主义文学的成就与其说在小说方面，不如说更多的是在诗歌方面，如北原白秋的《邪宗门》(1909)、《回忆》(1911)、《东京景物志》(1913)和佐藤春夫的《殉情诗集》(1921)等。

当然，唯美派作家的个性不同，文学性格也迥异，譬如有的批评性格强些，有的弱些乃至丧失批评精神；有的是情调性的，有的则是情动性的；有的沉溺在摇荡的世界里寻求美的享乐与满足；有的则追求和美化肉感的颓废生活等等，但是，从其共性来看，大致有以下几个特点：

（一）具有反社会、反道德的批评性格。

唯美主义文学的基调有一定的反封建的性质。它首先是对明治社会官僚专制表示不满，特别是以大逆事件为契机，他们以一种戏作的态度，发泄他们深深埋藏在内心的慨叹和义愤。在大石诚之助暗杀绝对主义的象征——明治天皇未遂而被处刑之后，佐藤春夫就写了一首诗《愚者之死》(1911)，发表在《昴星》杂志上，诗中写道：

> 1911年1月23日，大石诚之助被杀了。背叛多数严肃的人的规则者，应当被杀啊。以死的赌注做游戏，不知民俗的历史，不能成为日本人的人，愚昧的人被杀了。“去伪便存真！”绞刑架上讲出这句话，极其愚蠢！

在专制的时代写出这样一首诗，不难看出作者对专制的愤懑之情。永井荷风在《焰火》(1919)中，也表露自己对大逆事件未能像左拉对德雷福斯事件那样，表示愤慨而感到惭愧。木下杢太郎的剧本《和泉屋染物店》(1911)也直接触及大逆事件后的时代的沉闷空气和正义的问题。

当然，日本唯美主义文学的批判性格，更多地表现在对明治文明的批评上。他们认为“明治时代是天真而滑稽的虚伪时代”，对明治社会肤浅的近代化，尤其是对徒有其表地模仿西方文化的倾向表示了极大的嫌恶，并不时报以冷笑。这反映出都市知识分子面对时代嬗变所带来的现实问题，表示了极大的关注和内心的不安。永井荷风的《欢乐》和《冷笑》就明显地具有这一特征。它们除了渲染在享乐的世界中寻找美之外，还以静观而敏锐的目光来审视明治时代那种肤浅的现代文明和社会俗恶，并对此充满了骂倒、冷笑和白眼。他的《濹东绮谭》就是通过艺伎馆这个角落的落魄生活，对明治社会和文明进行批评。他的《新归国者日记》(1909)、《隅田川》(1909)等都不同程度地流露出对明治社会的反感，对明治文明极其蔑视。可以说，这是荷风文学的精神基调。

如果说，永井荷风的批评略偏于伦理的话，那么谷崎润一郎则相反，他对于明治文明的批评精神是薄弱的，更多是从反伦理、反道德出发的，即反封建伦理道德对于性与爱的压抑，以追求恋爱自由为其主旋律，讽刺因循守旧的封建遗风和表露对压制人性的不满。他以自我和人性的解放为基调，展现了对女性美和官能美的绝对忠实，企图以此来拒斥一切旧有的价值观念。

（二）面向怪异的世界，追求价值颠倒的快乐。

日本唯美主义文学作品大多是从荒诞、怪异的世界出发，追求美与丑的价值颠倒，从丑中求其美，从赞美罪恶中来肯定善良。所以他们对“丑恶”的东西怀有极其浓厚的兴趣，而且是以女性作为美与丑的体现者。永井荷风的许多作品都是描写花柳界、描写艺伎、娼妓等卑贱的下层女子的丑与美，从中强调在堕落的深渊里也可以大量采集到瑰丽的人情之花和芬芳的泪水之果，在被抛弃的破布片上，可以发现残存的美丽刺绣。表现了在丑中存在

美,在丑中发现美的观点。比如他的《濹东绮谭》所描写的阿雪,虽然沦落风尘,但她的心灵和人格仍然是美的,灵魂的深处仍然保持庶民血统的善良,她想依靠自己的力量来改变自己的处境,没有丧失人类普遍的感情。由此不难看出荷风是站在良心和道德的立场上,对阿雪表现了发自内心的同情,以及通过烟花巷女人的沦落生活对所谓文明生活进行批评。也就是说,他一方面带着批评的心情,一方面又抱着同情心来描绘这种景象。他在《美国故事》中就说过:"没有良心和道德,哪有对罪恶的冒险和丑恶的兴趣?"

日本唯美主义作家比起对待善来,更认真地对待美中的恶,因而他们常常是通过自己对美的扭曲和玷污,来探寻生的深层意义,以期在丑恶和颓废中痛切地感受人生。谷崎润一郎的小说就典型地反映了这种怪异的倾向。他所追求的是一种嗜虐的趣味。他的《褴褛之光》所歌颂的就是一个丑陋的女乞丐身上所隐藏着的美,就是说女乞丐虽然具有一般乞丐的一切丑恶,然而在丑恶之下另有妙龄女子所共有的那种容貌之娇艳、肌肤之光泽,显示出一种"褴褛之光"的美的魅力。作者以此来宣扬其丑恶抑制着美,而艳美却要战胜丑恶的主题思想。他的《文身》则是描绘施虐狂与受虐狂的错乱心理,企图在丑恶、颓废和怪异中求其美。他的《痴人的爱》、《卍》(1928)、《秘密》(1911)还分别写了受虐狂、同性恋和变态意识,更是充满了离奇的神秘色彩。他的《金色之死》(1914)通过一个美貌少年从沉溺于所谓快乐的生活到企图建设一个理想之乡,来实现自己的艺术理想,最后完成"金色之死",以赞扬生与艺术的一致性。谷崎本人在《饶太郎》(1914)中说过:"美比善多余,与恶一致",暗示唯美的宿命达到了极点。

这种怪异的价值颠倒的美的特点,就是在官能世界的游乐中寻求怪异的美。如果用永井荷风的话来总括,就是常常在过于荒唐无稽的地方带有滑稽的趣味,常常在不合乎逻辑道理的地方带有可怜的奇妙感,艺术到了同国家不相容的地步才可贵,食物到了同卫生背戾的地步才产生真正的味儿。

(三)排斥写实,耽于感觉、幻想和人工的技巧。

日本唯美主义沉溺于空想、感觉和人工的技巧之中,而排斥写实、思想和自然感情,并且追求幻想中的真实和人工美的形式结合。这一特征,表现在唯美派的诗中尤为突出,他们不借助具体的表现,而是通过造作的咏叹创造一种艺术的氛围,在抽象的观念性、主观性中,捕捉纯粹的情绪。也就是说,注意主情的世界,具有很强的情绪式的性格。日本唯美派小说则大多是在一种怪异的情绪中追求一种微妙的幻影,在官能的愉悦中寻求新的好奇,追求肉体恐怖中产生的神秘的幽玄,而逐渐导向自我的陶醉。谷崎的《异端

者的悲哀》的主人公章三郎就是一个对道德无动于衷的人,他自嘲"天生就是道德性麻痹的狂人"。在《恶魔》(1912)中就用一种悖于常理的、令人作呕的手法描写了主人公用舌头舔其恋人擤鼻涕用过的手绢,来寻找官能、感觉的刺激,以及从自我虐待、自我摧残中寻求变态的快感,以朦胧、淡化自己对现实的苦恼和虚无感。在这里作者完全否定感情的普遍性,排除判断美的种种感情要素,以官能感觉来代替感情而超越美以外的任何价值,包括伦理价值和道德规范。因此在谷崎润一郎的其他许多作品中,比起描绘精神上的受虐狂来,更注重描绘肉体的受虐狂,他企图通过一种官能性的、肉体性的自我陶醉,来创造一种感觉美、虚幻美。《春琴抄》就是比较具有典型意义的作品,它写了一个姿色绝伦的女琴师春琴在双目失明之后,她的男弟子佐助弄瞎了自己的双眼,以保持他所爱慕的春琴的美的形象。这反映了作者认为美应该是眼睛所看到的、视觉官能所捕捉到的,这种美一旦消失,要保持其美的唯一办法就是毁掉产生美的生理感觉之源——眼睛,使美幻觉化,在幻觉中将美置于人工的乐园,即所谓追求"凄惨的快乐"。谷崎本人在其自传体小说《异端者的悲哀》开章就说:"他愿意徘徊在睡眠与觉醒的中间世界,尽可能地在半意识的状态中摇荡,朦胧地眺望着美丽的白天鹅的幻影,让他的心灵体味一种不可思议的喜悦和快乐"。唯美主义文学追求的,是强烈的主观热情,所以他们创造了一种摇荡情绪的气氛,沉溺在官能和耽美的虚构世界、梦幻般的颓废美的世界。

吉田精一说:"谷崎润一郎的作风是以空想和幻想作为生命,意味着不涉及现实的正道。用一句话来说,就是罗曼蒂克。这意味着他通过不应有的世界,恶魔般的艺术,发挥了使读者陶醉的魔力。"而且"他的空想和幻想比较缺乏变化,专同肉体和感觉紧密结合,却不飞翔到观念上"①。这是较好地点评出谷崎的唯美主义之偏向恶魔主义、颓废主义的本质特征。

(四)异国情调与江户情调的融合,是日本唯美主义独特于西方唯美主义的一个明显的特色。

西方唯美主义文学强调的只是单纯的享乐主义、快乐主义,而日本唯美主义的根底是西欧的现代情趣与江户传统情趣的交织而产生的美的情绪。他们的作品大多宣扬通过认识自由的美的关系,而达到人性的解放。在性解放上多少也受到西方世纪末颓废思想的影响,但江户时代本居宣长所宣扬的"人命即天理","不必从圣人之道"而"自躬享乐"的精神混合,与江户

① 吉田精一著:《唯美派作家论》,樱枫社1981年版,第165页。

川柳式的戏谑和好色的审美意识结合，虽然放荡却并不龌龊，卑粗却并不鄙俗。也就是遵从“乐而不淫”的原则，对快乐的追求限定在一定界限之内，经过艺术的磨炼而成为官能美或感性美。所以他们多是以恋爱和官能的享乐作为其创作的目的。正如木下杢太郎所说的，“日本唯美派一个独具的特征，就是用欧洲的艺术形式，发挥日本的趣味”①。永井荷风的《冷笑》，就是这样一篇江户趣味的艺术宣言。如果用具体的艺术形象来说明的话，上田敏在《漩涡》中所塑造的春雄，就是“怀有旧日本的趣味之情”，即通过对异国情调和江户情趣的感受，转化成为美的激情。

从上述唯美主义文学的主张和特征，可以清楚地看出，唯美主义文学的性格和美的结构是相当复杂的，如果仅用“思想性无可取，艺术性可借鉴”这种老套批评模式（姑且不谈这种思想与艺术、内容与形式分离论的文艺批评的偏颇），恐怕是很难把握住这一文学思潮的实质及其文学意义的。

日本唯美主义文学思潮出现在日本社会处在激烈嬗变的明治时代末期，这时期正是：时代的混乱、社会的压抑、世风的卑俗、特别是思想言论的不自由，抑制和压迫着人们寻求新的人生的热情。唯美派作家把握住这一时代悲剧的特点，他们发现西方近代文明的根基——个人的自由与独立，又目睹明治以来模仿西方文化徒有其表，而且牺牲了日本文化的传统，因而对这种社会和文化的落后状态极为憎恨和不满，揭露了明治社会和风习的虚伪性，表示了对工业社会功利主义、市侩习气和庸俗作风的反抗。企图在对明治文明的批评中寻找艺术在近代社会中的意义和位置，以及寻找艺术在与道德、功利和快乐的矛盾对立中的出路。他们是充满自我解放的强烈欲望的。当然，当现实不能满足他们这种欲求时，他们就试图在危机的意识中追求自我解放的冲动，通过官能的刺激使现实带来的苦恼朦胧化，逐渐走向了颓废。因此，我们从其颓废的精神中，也不难感受到他们对这个时代和社会的叛逆，尤其是以自由思想对封建思想的叛逆。比如他们对花柳界的趣味也好，对女性美所作的官能性描写也罢，都是从企图冲破封建道德遗习这一点出发的。也就是说，他们是企图移植西方的文学精神来改造日本的封建固陋的文学的。

正如文学史家小田切秀雄指出的：“唯美派暴露了明治时代的秩序和良俗的虚伪面孔”，尤其是“《濹东绮谭》更是将蔑视这个时代和对下层女性的

① 转引自吉田精一著：《明治大正文学史》，同兴社 1984 年版，第 227 页。

虚幻的爱，以及绝望的抒情糅合在一起，巧妙地小说化了"[①]。唯美派作家木下杢太郎也说：唯美派文学"有其放肆的一面"，"但毕竟是反对因循的封建遗风"。

但是，他们虽有反抗现实的愿望，然而反抗的力量却太微弱了，而且从总体上说，与其说他们是对现实的反抗，不如说是对明治文明卑俗的一种厌恶。其文学虽不失其为人生的一部分，但人生的境界、艺术的天地毕竟太狭小了，这也就暴露其自我的解放和艺术的解放是很有局限性的。正如中村光夫以永井荷风在幸德秋水事件中的表现为例指出的："他切肤地感到以幸德事件为契机的严厉思想镇压的氛围，为了抵抗这种沉重的压迫，他感到痛苦，同时意识到自己的思想性格太懦弱了。"[②]

唯美主义作家在社会和思想压迫下，寻求新的人生热情受到严重压抑之后，将目光转向过去和传统，追求江户情趣，以川柳式的戏谑手法，描写当时的风俗，来讽刺明治社会的封建遗习，他们反世俗所喜爱的美而推崇世人所厌恶的美，颠倒传统的审美意识，以改变美的价值观念。因而更多地面向怪异的东西，不受道德规范的约束，以唯美来开拓感情、感觉的世界。所以尽管他们有强烈的生的意欲，但其目标是享乐，所追求的只是主观的热情、摇荡的情绪和强烈的刺激。譬如一味沉溺在官能与耽美的虚构世界，来换取刹那间的生命的解放和满足，而耽于世纪末的感伤和咏叹，以忘却现实的痛苦与悲哀。他们这种超然于现实生活，追求所谓纯粹的美，追求刹那间的绝对价值和抽象的艺术效果，势必越来越失去社会、人生的视野，丧失伦理、道德的热情，将美与社会、人生、伦理、道德分割开来，更多地带来风俗化和官能化，永井荷风、佐藤春夫初期所表现的批评性格也渐次丧失，其消极的性格也就更加表露出来了。

日本唯美主义作家在扩大其唯美的世界中，固然是受到西方世纪末思潮和性欲解放的影响，但他们又以江户的好色审美情趣来规范美，以唯美与颓废的精神结合，来描绘女性特有的美和纤细的感情，包含着灵与肉两个方面，是展露灵与肉所具有的全部美的姿态。所以他们对肉体快乐的追求是限定在一定的界限之内的，目的在探求世相风俗，在文化深层把握人生，他们对人生的否定中也有其肯定的一面。他们既宣扬恋爱的解放和性的解放，同时又富于文学上的"幽情"，表现了他们与封建思想相对抗的意识，但

---

① 小田切秀雄著：《现代文学史》（上），集英社 1975 年版，第 175 页。

② 中村光夫著：《日本的近代小说》，岩波书店 1977 年版，第 155 页。

也反映了他们的软弱、无为、消极的精神。总之,“荷风和润一郎虽然从自然主义那里继承了生物的人类观,但同时又致力于自然派所无法完成的人类官能的全面解放,并努力用感性美来全面改变审美意念。由此难道不能看出唯美派的意义吗”①?

正因为如此,其积极与消极性格都使它更加表现为对美的异常执著、追求和沉溺。

在艺术上,他们进行积极的探索,从荒诞、丑恶、颓废中提取美,拓展了艺术的表现范围,在美学上维护了艺术的独立与真实,培养人的美感和美的享受方面,并非全无其文学价值。但他们都全面否定艺术的社会功能,只醉心于形式美的追求,从而走向纯粹的形式主义和反理性主义的道路,最后势必走进文学的死胡同。

可以说,日本唯美主义创造了美,也毁坏了美。正是这种美的幻灭,于1915年前后盛极之时在日本文坛上引起了情话文学、殉情文学的泛滥,致使谷崎润一郎也不得不发出“异端者的悲哀”的哀叹。赤木桁平在《扑灭游荡文学》(1916)一文中指出:“游荡文学之徒不顾由静谧的感情和冷彻的理智所支配的生活,而企图迎合读者低级的趣味,做出了一些猥秽的冲动的描写。”从而掀起批判日本唯美主义文学的风潮,它成为唯美主义文学将文坛的主流位置让给理想主义白桦派的重要契机。从此日本唯美主义文学思潮逐渐落潮了。但有的作家如谷崎润一郎仍然固守自己的道路,继续创作一些唯美的作品流传于世。“这种美一旦产生,恐怕就不会完全消亡。在这个意义上说,唯美派仍然活着。如果这样,‘扑灭游荡文学论’扑灭的究竟是什么呢?大概不过是唯美派的非文学吧”②。

---

① 高田瑞穗著:《反自然主义文学》,明治书院1980年版,第64页。
② 高田瑞穗著:《日本唯美派文学》,载《唯美主义》,人民大学出版社1988年版,第612页。

第二十一章　理想主义与新现实主义思潮

"时代的闭塞"与大正民主运动——白桦派的理想主义思潮——新思潮派的新现实主义——近代文学的完成

明治时代末期到大正时代时期这段历史，是充满激荡与平和、闭塞与明朗对立存在的历史。1905年日本在日俄战争获胜后，1910年开始吞并朝鲜，并将势力伸进我国东北地区。日本凭着扩张和侵略，国力大振，开始跻身于资本主义列强之林。1914年第一次世界大战，列强在华的势力暂时后退，日本趁机扩大在中国的权益，给日本经济带来飞速的发展机会，把日本暂时从日俄战争后的深刻的矛盾中解救出来，被认为是"大正新时代的天祐"。一战爆发前一年，1913年以群众拥宪运动为契机，开展大正民主运动——这是要求民主改革的运动和思潮——由于运动势头迅猛，当时的桂太郎内阁妄图组织力量加以抑制和阻止，也无济于事。反而，由于群众包围议会，迫使内阁总辞职，历史上第一次由群众的力量推翻内阁，所以史称"大正政变"。新成立的大限重信内阁答应保证尊重民意和言论。于是1914年吉野作造主张"由民众的势力来解决时局问题"，1916年本间久雄提倡"民众艺术论"，不仅在社会上，而且在文学上出现了自由主义、民主主义的机运。加上1917年俄国革命成功的影响，社会主义思想的传播更为广泛。大正民主主义进一步得到普及，国民的自觉意识空前昂扬，此时世界理想主义、人格主义思潮乘势汹涌而人。

形势的另一方面，日俄战争后，日本国内经济危机加深，劳资纠纷达到

历史的高峰，工人罢工斗争方兴未艾。斗争风潮波及农村，开展大规模的减租运动。以工农运动为背景，无政府主义者错误估计形势，号召工人“直接行动”，“推翻天皇”。当局以他们图谋“暗杀”天皇为借口，于明治时代末期制造了“大逆事件”（1910—1911），残酷镇压工农运动和进步的民主力量。一战前虽然出现短暂的大正民主时期，大战带来了好景，但由于“大正民主”并非国家体制的民主化，而只是在帝国宪法的框架内实行某些政策上的民主，因而1918年大战结束后，日本在国际上与英美争夺远东的势力范围的矛盾深化，海外殖民地人民反对日本帝国主义的抗争日益炽烈。在国内，随着资本主义危机爆发，物价暴涨，劳动人民生活迅速恶化。大战结束当年的夏天，从农村到城市都发生了“抢米暴动”，城市工人以足尾铜矿大罢工为导火线转入暴动，当局甚至动用军队进行镇压，实行天皇制法西斯主义。当时的寺内首相也承认：“由于民众生活非常困难，资本家和工人间的隔阂越来越深，国民的思想在外国影响下，正在发生不合于国情的变化，应予警惕。”数月后新组阁的原敬首相也感叹：“民众不知何时感染了外国的空气，社会主义的传播现在已使我们处于无可奈何的形势下。”[①]

面对1910年前的沉闷形势，作家、诗人石川啄木发表了题为《时代闭塞的现状》，对社会态势和文学状况作了深刻的分析：“笼罩着我们青年的空气，已经一丝也不流动了。强权的势力遍及全国。现代社会组织已经发展到各个角落——这种发展已达到近乎完成的程度。随着其制度所具有的缺陷的日益暴露，就更加明显了。”“时代闭塞”的结果，“只剩下自我主张的强烈欲求，与自然主义发生时一样，现今仍然处在失去理想、失去方向、失去出路的状态，难以独自维持长期积郁的自身的力量”。“所以我们必须向这种时代闭塞的现状宣战。我们必须抛弃自然主义，停止盲目的反抗和回顾过去而倾注在未来的考察——对我们的时代有组织地考察其全部精神”[②]。

石川啄木所提出必须抛弃的自然主义到了这个时期，已经丧失其前期暴露社会的积极态度，转向更多地暴露自我和肉欲，失去了初期反封建传统、追求自我个性解放的性格，他们的初衷欲求克服人生苦恼，最后变成制造人生的苦恼。这种风潮作为主流，并成为统治文坛的一种压力而存在，它就成为促进反自然主义文学思潮发生的直接契机。

---

① 井上清著：《日本近代史》（下），商务印书馆1972年版，第382页。

② 石川啄木著：《石川啄木集》，收入《日本文学全集》第12卷，集英社1976年版，第396—398页。

近代文学史上，与自然主义勃兴的同时，就存在以夏目漱石为代表的余裕派，以森鸥外为代表的浪漫派以及稍后以永井荷风为代表的唯美派等反自然主义文学流派。一批企图冲破“闭塞时代”空气的青年，并不满足后期自然主义和唯美主义在人生观上的虚无主义，文艺观上的艺术至上主义，夏目漱石的余裕派对他们则产生了很大的影响。一批青年作家举起反自然主义的旗帜，于 1910 年和 1914 年先后掀起白桦派理想主义和新思潮派的新现实主义文学思潮。但是，两者反对自然主义的出发点不同，是向着两个方向推进的。白桦派是对自然主义的“无理想”的反弹，主张恢复理想，故称理想主义。新思潮派则是对自然主义的“无技巧”的反拨，主张复活技巧，故又称新技巧主义。也就是说，他们从不同角度批判自然主义的无理想性、无技巧性和无社会性，对自然主义特有的缺陷进行正当的冲击，成为大正文学的两支主要的潮流。

白桦运动主要由一批贵族、资产阶级出身的二十多岁的青年作家，于 1910 年创办《白桦》杂志而掀起的。这一作家群家境优裕，不愁吃穿，毕业于贵族学校——学习院，过着特权、安逸、没有职业的生活，以艺术为天职，专事文学创作，作为发挥自己、扩张自己的所在。而且他们的出场正是处在明治时代末期大正时代初期资本主义上升期，他们比别人抱有更强烈的优越感和自负感，对人生观、世界观充满乐观、进取和理想的精神，不满足耽于物质的生活世界，而追求一种更高的主观的精神世界。

白桦运动之初，他们只是从不满于自然主义的纯客观态度和唯美主义的主观的消极性出发，并没有统一的文学主张，他们在《白桦》创刊词中就自白：“白桦是用我们自己小小的力量耕耘的小小的田地。我们在这互相谅解的范围内随意种植我们的东西……但我们不知道今后如何种植、如何利用这块田地，就让读者抱着好奇心去看白桦的未来吧。”最后自己提出“看十年以后吧！”所以有的评论家说，白桦派作家的文学性格是：“十人十色。”[①]可以看出他们不是一开始就有共同的“运动意识”的。

白桦派思想基础是理想主义和人道主义。在文学观念上直接受世界理想主义和人格主义思潮的影响，当时的尼采的“自我扩张论”、柏格森的“生命冲动论”、利普斯的“神人概念”、马蒂尔兰克的调和论的命运观以及泰戈尔、托尔斯泰的无抵抗主义等等，都对白桦派理想主义的形成和发展起到了诱发和促进的作用。作为白桦派主将的武者小路实笃形象地说：“我们在精

---

① 转引自伊豆利彦等：《日本现代文学史》，三一书房 1954 年版，第 176 页。

神上成了世界之子”,所以从这时候开始,日本近代文学“不仅将外国文学、思想作为技巧,而且作为真正的生命来吸收和消化”。[①] 到了1914—1918年,理想主义以白桦派为中心,成为日本文艺思潮的主流。白桦运动进入全盛期,除了《白桦》杂志之外,周围还拥有几十家卫星杂志。它不仅限于文学,而且涉及于美术、哲学乃至其他生活领域,在社会上产生了广泛的影响。

白桦派的主要成员是武者小路实笃、有岛武郎、志贺直哉、长与善郎。日本文学评论家本多秋五称他们为“白桦派的四根支柱”。[②]

白桦派的基本性格特征:

(一) 尊重人的个性和自我肯定,主张人的价值是艺术的源泉。

白桦派首先认为人的主体和价值、尊严是至高无上的。他们以人为中心,人高于一切的理想,要求尊重人性、人的生命创造力和发挥人的自由意志。处在白桦派指导地位、被人称作白桦派的思想家的武者小路在《白桦运动》一文中指出:“白桦运动是尊重自然的意志、人类的意志、探讨个人应如何发挥自己的运动”,“不以个人为基础,则将一事无成”,所以“人类的发展,首先必须是个人的发展”,“我认为文学是个人的工作,这才有意义”。[③]这可以看作是白桦派运动的宣言,也可以说是指导白桦派运动的纲领。

所以,他们以忠实自己、发挥自己作为文学创作的出发点,以艺术始于表现自己,终于表现自己,作为其最高艺术批评的标准。也就是“白桦派的艺术观始终是彻头彻尾地建设自己和构造自己”[④]。他们采用自我投射的办法,从多角度凝视自我的内部,从内部自我中吸取灵感,创作艺术和评价艺术。可以认为,白桦派作品的中心思想就是“发挥自己”,在肯定自己、表现自己方面是毫无矫饰、毫无不自然。武者小路的《他的妹妹》之表现发挥受命运压制的个性的要求,《友情》之肯定自然的意志和人的本性与自我;有岛武郎的《一个女人》之描写觉醒的女人冲破传统道德和社会伦理的束缚勇敢地发挥自我,作为自由人而存在;长与善郎的《项羽与刘邦》之宣扬相信自己的力量和肯定自己的意志和命运的不可抗拒等等,焦点都是集中在努力揭示忠实于自己,祈求个性自由发展,以达到自我完成的目的上。有岛武郎在《不惜夺爱》中就说:“人的生活的极致要求,就是自我的完善。完善社

① 吉田精一著:《明治大正文学史》,东京修文馆1948年版,第281—282页。

② 本多秋五著:《白桦派运动》,载《日本近代文学史》,读卖新闻社1966年版,第170页。

③ 转引自伊东一夫著:《近代日本文学思潮史序说》,樱枫社1969年版,第124—125页。

④ 赤木桁平著:《白桦派的倾向、特质、使命》,收入《近代文学评论大系》第58卷《近代评论集》(2),角川书店1975年版,第134页。

会，也就是自我完善。自我完善终究是社会的完善。”[1]如果说夏目漱石立下的座右铭是“则天去私”，那么白桦派的人则相反，是以“则天立私”[2]作为其信条的，是理想主义的个人主义，是以实现自我的积极的个人主义为其人生目的的。说白桦派的人是自我的守护神，也许并不言过其实吧。

（二）肯定人生，以善为本，主张“为人生的艺术”。

白桦派从肯定个人出发，承认人性中的善，并以善作为其人道主义所追求的最高理想。可以说，白桦派的人道主义是建筑在肯定人生之中来寻求理想之至高内容：“善”，即人类、正义和爱的基础，并成为其艺术的全部真髓。所以白桦派对艺术的态度，既反对自然主义的“无解决”，又反对唯美派的“玩味艺术”，“为艺术而艺术”，而提倡“主张艺术”、“为人生的艺术”。他们“立私”，“始终彻头彻尾建设自己和构造自己”，目的是使自己更善，从而达到比单纯的美更美、比单纯的真更真。所以他们重视存在于内容的价值，而不徒具形式。长与善郎就指出：“今世任何人都没有理由轻视而应尊重人道主义。正义在世上获得势力之时，人道主义才没有必要。人道主义是以正义为目的的。”[3]他们强调的正义，就是人生的理想——善，即从人生的意义上来评价一切艺术的价值，培育精神要求的艺术。

但是，白桦派这种人生至上主义是将人生与社会截然分割，不加入任何社会的因子。武者小路实笃在《文艺与社会》一文中就写道：“文艺必须涉及人生。但是不一定涉及社会。决不涉及社会反倒接近真实。……新闻记者的工作是写不涉及人生的社会，而文艺之士则没有必要写不涉及人生、不涉及自己的事。”[4]也就是说，白桦派思考的人生，是完全背离社会，不含社会、阶级、现实政治的观念，并不受它们的制约的。他们实际上没有体验过人生的艰辛，没有体验过厄运，更没有也不想去体验自己与特定的政治思想的结合，所以他们对人生表现出一派乐观的色彩。但他们所使用的“人生”、“命运”这些概念，只不过是他们自己思考中自我的概念。正如久野收、鹤见俊辅在《日本的观念性——白桦派》一文中指出的：“对白桦派的许多人来说，（他们）与女佣的肉体关系就是最初的深刻的人生问题。如武者小路实笃、里见弴、志贺直哉、有岛生马等。他们一方面抱有人道主义的理想，一方

① 转引自吉田精一著：《明治大正文学史》，三一书房 1954 年版，第 303 页。
② 高田瑞穗著：《反自然主义文学》，明治书院 1963 年版，第 138 页。
③ 转引自本多秋五著：《白桦派的文学》，新潮社 1960 年版，第 130 页。
④ 转引自本多秋五著：《白桦派运动》，新潮社 1960 年版，第 175—176 页。

面又抱有‘小少爷’的实感，不能不无懊恼地就抛弃对方，也不能继续地对对方负责”[①]。举个具体例子来说，志贺直哉所谓的“人生”、“命运”，只不过是指“自己是祖父的儿子”，即为背负着祖父与母亲的不伦而生下自己的命运的苦恼而已。

尽管如此，白桦派强调伦理的能动性，以人道主义的善作为其伦理原则和道德规范，以自觉个我的要求——积极的个人主义的要求，作为其实现“尊重自然的意志、人类的意志”的手段，在自然与精神、物质与精神的交汇点上，积极不断地追求精神生活和克服非精神的东西，以达到自己最高的理想世界——善。所以他们的作品大多宣扬正义、和平与爱，批评人生和暴露伦理的不善，以鞭挞邪恶，歌颂博爱和理想。可以说，白桦派从过去日本文学的重客观世界转向重主观世界，从物质的人生观转向精神的人生观，抱有肯定的、乐观的人生态度。

（三）强调“调和”和“和谐”，以无抵抗作为其文学的中心思想。

白桦派面对烦恼的人生，站在超阶级的立场上，企图努力寻找减少人生与社会的不合理现象，使自我的发展和社会的发展调和为一。因此，他们在主观上不积极参与社会的变革，而志向调和与社会的对立。武者小路实笃就是相信个人与自然、与人类的非对立性，强调发挥个性与“自然的意志”、“人类意志”是一致的。他在《白桦运动》一文就竭力主张：“通过个人和个性，发挥人类的意志，这是今天人们心中无数的问题，但是不了解这一点，就不了解白桦运动。”因而他信仰“存在于社会和人的自然性的调和”，“将社会调和在自然之中”[②]。他的剧本《人间万岁》就是这种“调和论”的典型之作，突出宣扬了“调和是一切美点，不调是一切缺点”[③]。志贺直哉的《和解》、《暗夜行路》等都留下了他的调和论命运观的落影。《和解》是通过主人公与封建家庭的决裂与和解，来反映人与整个社会和解的主题。《暗夜行路》则描写主人公自己是祖父的儿子，自己的爱妻与自己的表兄发生了关系，而自己又对祖父的妾产生了性意识的念头，他为了净化这种混沌的生活和自我的精神，便外出旅行与自然邂逅，寻求一种和谐的氛围，以达到自我的心理平衡。他们的调和思想由文学、伦理而及生活。武者小路实笃的用

① 鹤见俊辅著：《现代日本的思想》，岩波书店 1978 年版，第 22 页。
② 转引自臼井吉见著：《近代文学论争》，筑摩书房 1975 年版，第 140—141 页。
③ 武者小路实笃著：《武者小路实笃》卷，《日本文学全集》第 23 集，集英社 1978 年版，第 292 页。

自己的财产购置土地创办“新村”，有岛武郎的让出自己的土地建设“共生农园”，让佃农共同耕作，经营着一种所谓“各尽天职”的原始共产主义式的“调和生活”，并以此开展一种新的精神运动和新的生活运动，以精神为中心的自我来调和以物质为中心的社会之间的矛盾。武者小路实笃谈及这一运动的意义时就说道：“我们皆兄弟，互助互爱，致力于完成自我。我们从社会的漩涡中、从社会的不合理的扭曲的秩序中摆脱出来，在新的合理的秩序下重新生活。”①他还说：“幸福是在我们内在的个人的本能与社会的本能的完全调和中产生的”，“所以，同社会的调和要调和到最大限度”，以达到“发挥个人的才智”、“发挥个人的天职”②。可以说，白桦派的尊重自我、尊重个性也好，肯定人生也好，其性质显然是附带调和社会发展的条件的。

高田瑞穗从理论上总结白桦派的这些基本性格特征，“是由三原色——意志存在于宇宙的目的论世界观、通过实践感受宇宙意志的主观主义的认识，以及以根据宇宙意志而发挥自己看作最高的善的自我中心的伦理而形成的”③。

白桦派的理想主义文学思潮是以人道主义、民主主义和个人主义作为基础的。他们不满于后期自然主义和唯美主义对人生的虚无绝望的态度，轻蔑它们在实际生活中追求享乐的逃避人生的卑俗性，认为这种倾向削弱人的意志、感情和思想，是不道德的。他们相信人的生命最具无限的创造力，积极发挥自我的积极性和主观战斗精神，对于粉碎套在社会和文学上的封建枷锁以及一扫文坛的沉闷、迷惘的氛围，是起着积极作用的。芥川龙之介评价说：白桦派的作家们“打开了文坛的天窗，让清爽的空气吹了进来”④。应该说，白桦派确立近代的自我、个性和肯定人生的热情，是反对封建主义遗制、反对旧价值秩序，表达了继续完成明治维新未竟的资产阶级民主主义革命的强烈愿望，反映了资产阶级上升期市民社会和文艺的向上的气氛、感情和理想，注意艺术的良心和艺术家的气质，并在文艺上发挥了“十人十色”的特殊个性，创作倾向各有侧重，比如武者小路实笃的偏重空想的

---

① 《新村的生活》，转引自伊东一夫：《近代日本文学思潮史序说》，樱枫社 1969 年版，第 124 页。

② 武者小路实笃著：《就新村问题的对话》，《日本文学全集》《武者小路实笃》卷，集英社 1978 年版，第 408、419 页。

③ 高田瑞穗著：《日本近代作家的美意识》，明治书院 1963 年版，第 147 页。

④ 芥川龙之介著：《那时我的事》，转引自久松潜一编：《现代日本文学史概说》，塙书房 1950 年版，第 164 页。

理想主义，志贺直哉的偏向表现自我与现实的冲突，有岛武郎的注重从人道主义出发表现社会的矛盾，长与善郎的着力以其阶级的优越感反映青年特有的狂热、自负和正义感等等。

白桦派作家出身于贵族、资产阶级，接受了人道主义、民主主义的洗礼，他们意识到自己的阶级是建立在他人的不幸之上的，对自己拥有的特权抱有一种“罪意识”，同时看到了新兴阶级的力量，从单纯旁观者的角度，同情下层劳动人民。他们中的武者小路、有岛之厌弃自己及周围的贵族式的生活，放弃自己的特权，有岛本人甚至到“共生家园”从事体力劳动八年。同时他们在文学上自觉地描写人生与社会问题和不幸的人的遭遇，抱有一定的伦理的责任感和社会的责任感，从思想史和文学史的动态分析，是可以找出其进步的积极的意义的。但是，白桦派的理想主义的基础——自由主义受到社会、经济基础的限制而十分薄弱，个人主义思想未充分成熟和发达，另一方面其理想主义是以超阶级的人格价值作为重要的社会结构基础，从超阶级的立场出发，来规划人的关系——自己与人类、自己与自然、自己与命运的关系，却忽视其中包含的社会、阶级、政治的因素。因而他们没有背叛阶级、疏远社会、绝对重视个性，以期待自我解放和完成，结果只能像中村光夫所指出的：这是“在文坛的一种温室装置中进行的完成自我解放”①。这种特质的消极面，随着阶级斗争的尖锐化、无产阶级革命运动和文学运动的开始萌动的进展就更加明显地暴露出来。他们一方面不满于自己的阶级，一方面又竭力调和阶级、社会的矛盾；一方面同情无产者，甚至宣布“土地私有越来越没有理由存在”，一方面又声称他们不是肯定一切，也不是否定一切，而顺应自己所走的路来进退；一方面表示放弃自己的贵族、资产阶级特权，一方面又表现出露骨的特权意识，说什么“不能为了对穷者的同情而放弃优者自己的使命”等等对立的两重性格，其致命弱点，就是没有彻底与自己的阶级和阶级观念决裂，而采取一种阶级调和的态度，一种观念性、空想性的对待现实的态度。正如久野收、鹤见俊辅在《日本的观念论——白桦派》一文中指出的：“白桦派观念论的方法作为单一阶级内的组织原理是有益的，但作为多阶级的组织原理就无益了。因为它是以无意识地欺骗人的结果而告终的。”②

① 中村光夫著：《日本近代小说》，岩波书店 1977 年版，第 143 页。

② 久野收、鹤见俊辅著：《日本的观念论——白桦派》，载《现代日本的思想》，岩波书店 1978 年版，第 28 页。

这些弱点的集中表现，就是有岛武郎的《一篇宣言》。《宣言》这样写道："我是在第四阶级以外的阶级出生、接受抚育和教育，因此我是对第四阶级无缘众生的一人。我绝对不能成为新兴阶级的成员了"，"今后我的生活无论如何变化，最后我无疑还是属于原来的统治阶级的人，正如黑人无论怎样用肥皂洗擦也还不会失为黑人的道理一样。"他并且为自己的文学立场所苦恼，表示"有的第四阶级以外的阶级的人主张第四阶级文艺"，他"断然不能采取这种态度"①。最后有岛万般无奈，在极度绝望的宣言中，以自杀殉情的方式结束了自己的生命。

白桦派的一些作家，如江口涣、藤森成吉、中条百合子（宫本百合子）等切身感受到白桦派理想主义的思想和文学的极大局限性，开始放弃理想主义而投身于新兴的新现实主义的潮流之中。1923 年 9 月《白桦》杂志以出版悼念有岛武郎专辑的形式宣布停刊，至此白桦运动的历史使命也就完成了。

新思潮派的新现实主义文学思潮，是在白桦派全盛期的 1914 年，于理想主义与自然主义、唯美主义鼎足而立的夹缝中掀起的。这是继白桦派理想主义文学思潮之后成为大正时期的文学主潮之一。

就新现实主义这一概念来说，日本文学史家众说纷纭，还存在争议，也有不承认这一概念的。但基本存在两种界定。从广义来说，包括继承自然主义的奇迹派（如私小说作家葛西善藏、谷崎精二等）、新浪漫主义（如佐藤春夫、室生犀星等）、白桦派的理想主义（如里见弴、志贺直哉等）以及以新思潮派为中心的新理智派（如芥川龙之介、菊池宽等）、新技巧派（如久米正雄、山本有三等）和人生派（如藤森成吉、中条百合子等）。从狭义来说，一般是指以第三、四次复刊《新思潮》杂志的新理智派、新技巧派作家，所以新现实主义，亦称"新理智主义"、"新技巧主义"。

《新思潮》杂志最早创刊于 1907 年 10 月，由剧作家、小说家小山内薰担任编辑，重点介绍国外戏剧和新文艺的动向，起到了话剧先驱的作用。但杂志不到半年就停刊。事隔三年，1910 年 9 月复刊，仍然由小山内薰担任编辑兼发行人，岛崎藤村担任顾问，杂志刊登了谷崎润一郎的唯美主义作品《文身》，显示了反自然主义倾向。到了 1914 年和 1916 年，以芥川龙之芥、菊池宽、久米正雄、山本有三、丰岛与志雄为代表，第三、四次复刊《新思潮》，发表

---

① 收入平野谦、山本健吉、小田切秀雄编：《现代日本文学论争》（上卷），未来社 1966 年版，第 13—14 页。

了丰岛与志雄的《湖水与他们》、久米正雄的《牧场的兄弟》、芥川龙之介的《鼻子》、《罗生门》和菊池宽的《父归》、《屋顶狂人》等新作，显示了他们的新特色而被文坛承认，新思潮派才作为一种文学思潮和流派而存在。

从以上的脉络可以看出，新思潮派的新现实主义思潮非常斑驳繁杂，既排除其前期文学思潮中如后期自然主义的卑俗性、唯美主义的颓唐性和理想主义的乐观性，又在继承自然主义的写实、唯美主义的浪漫和白桦派的理想精神，对这三者作合理的调整，在新的基础上创造出自己的艺术个性。

新思潮派文学思想的核心是以理智主义作为基础，是为适应近代个人主义的合理主义新思潮而发展的。它不像唯美主义那样沉溺于浪漫，追求个人主义的享乐性；也不像理想主义那样狂热于理想，追求个人主义的功利性，而是以理智代替感情，冷静地直面人生和谛视现实，提倡个人主义的合理主义，用个性和自我的理智力量，挖掘复杂的人的心理和认识复杂的社会的世相。

新思潮派的新现实主义接近现实，努力揭示现实的黑暗和人生的丑恶。它不像理想主义那样脱离现实，沉溺于空想，也不像自然主义那样原原本本地捕捉现实，而是在捕捉现实的基础上，用理智诠释现实，并在虚构中创造现实，以从中寻求自我内在的精神觉醒和对现实的新认识。他们的多数作品以理智压抑感情，对现实采取客观的批评，但没有变革现实的积极性，常常与现实妥协。比如，芥川龙之介的《罗生门》用借古喻今的手法，揭示阶级社会人剥削人的损人利己主义；《地狱图》宣扬艺术至上的同时，在封建领主与艺术家之间的关系上投射"人生比地狱还地狱的社会现实"。山本有三的《杀婴》通过一个女工杀死婴儿以免婴儿来到世上遭罪的故事，揭示对社会的不平和人格价值不等的愤懑；《路旁之石》以一个贫寒而心怀大志的青年在富人的压力和世俗偏见下，艰难奋斗的精神来反映人生道路的艰辛。菊池宽的《父归》描写一个纨绔子弟抛下妻儿，与情人出走，老来回到家中而遭妻儿拒绝的故事，向传统的家长制挑战，表达了近代合理主义的伦理道德的追求。他《屋顶狂人》则假设一个疯子恢复清醒就可能丧失现有的乐观性格，就会永远落入痛苦的悲观之中，以此说明尊重人格和追求合理主义的意义。新思潮派的作家在这些作品中不仅就社会和人生提出问题，也试图解决问题，但他们的办法是：以资产阶级合理主义的思考性来改变现实，而且更多地通过历史的现实来寻求题材，作出近代的解释，以此接近现在的现实。这就是新现实主义的态度，它促使日本近代个人主义文学达到了新的高峰。

如果说，白桦派没有像自然主义那样系统地建立起自己的理论体系，只是断续地阐述这一派的文学思想和文学主张的话，那么新思潮派更是没有自己明确的统一的文学思想和文学方法，从它们诞生之时起就是按其所需，继承和综合其前期各种思潮和流派的文学理念和方法，成为"一人一派"，并不具备统一的文学运动的实体。也许这正是造成这一思潮和流派的特殊性格的缘由吧。

这一流派的主将芥川龙之介归纳新现实主义的这种特殊性格时指出：新思潮派作家是"有意无意地想调和自然主义以来循序支配日本文坛的'真'、'美'、'善'三种理想。当然，他们是随着自己个性的发展所向，也许在三种理想中侧重哪一种各有所差异……但总的来说，他们对这三种理想都并不冷漠。我多少地感到他们认为人要安住在缺其一的理想的地方是不可能的"。[①] 菊池宽换个角度表达说：新思潮的基调"虽说是写实主义，但那不是在手法和观点方面，而是在精神方面。我们是带人道主义的理想主义色彩的……在手法和观点方面是写实主义，而在精神方面是理想主义，彼此都是在相同的泉水里的相同的鲤鱼"。[②] 所以，芥川龙之介又说：新思潮派作家的作品"即使不能说比他们的先行诸作家的作品更深刻，但至少可以说具有更复杂的更丰富的特色"。[③] 所以对新现实主义很难下一个明确的定义，它对自然主义、唯美主义、理想主义有扬有抑，折衷了自然主义的"真"、唯美主义的"美"、理想主义的"善"，保持其微妙的平衡，具备写实、理智、浪漫、理想的近代文学精神，从而形成自己的性格特征。

新思潮派社会基础，不像白桦派大多出身于贵族、资产阶级，而是像芥川龙之芥所说的，是属于中下层，是更接近庶民的社会阶层，"看到了资本主义所产生的罪恶"。[④] 他们的人生观根植在庶民生活圈子里的个人主义的合理主义之中，多少带上白桦派的人道色彩，以人道主义作为其伦理的基础，探讨庶民面临的种种问题。正是由于他们出身中下层，不像白桦派那样充满乐观主义，常常苦恼于自己的宿命，认为"一半相信自由意志，一半相信

---

① 芥川龙之介：《1919 年的文艺界》，转引自《思潮中心·近代日本文学史》，东京堂 1961 年版，第 230 页。

② 菊池宽：《主流与支流》，转引自吉田精一：《日本文学的世界性》，樱枫社 1981 年版，第 229 页。

③ 《1919 年的文艺界》，转引自《思潮中心·近代日本文学史》，东京堂 1961 年版，第 230 页。

④ 芥川龙之介著：《某傻子的一生》，载《芥川龙之介小说选》中译本，人民文学出版社 1981 年版，第 475 页。

宿命论”。[1] 所以他们在对待人生方面,不像自然主义和唯美主义那样否定的虚无的态度,也不像理想主义那样肯定的乐观的态度,而是一半肯定一半否定的态度。芥川龙之介也承认:“最光明的处世方法是既蔑视社会的因袭,又过着与社会的因袭不相矛盾的生活。”[2]在文艺观方面,认为作家“站在马克思的唯物史观上描写人生”,“恐怕并不总是优美的”,所以作家的创作“尽了人力之后,除了听天由命,别无他法”[3],并且称道“半肯定论”的文艺批评标准,说“如果不用这个标准而去追求真、美、善等等标准,那是滑稽的时代错误”[4]。

正是小资产阶级这一软弱、动摇的性格,使他们面对阶级对立日益尖锐化,虽然预感到新时代的到来,“攻击现代的社会制度”,却又“害怕他们所蔑视的社会!”[5]从而采取一种消极保护自己的态度,将自己封闭在孤独的世界里而深感“漠然的不安”。芥川龙之介于1927年抱着“希望已达之后的不安,或者正不安时的心情”自杀结束了自己年轻的生命,就典型地反映了小资产阶级及其文学的必然结局。正如宫本显治在《败北文学》一文中所分析的:“一是他(指芥川)闭锁在旧道德的氛围,一是他在精神上有耻于自己既承认资本主义的罪恶,又安于生活在其中。”所以以芥川龙之介为代表的新思潮派“这绝不是新的思想,不是新的感情。这是发端于小资产阶级抱着对自己的绝望来代替对社会整体的绝望的致命的理论。这样芥川氏将他生理的阶级的规定所产生的苦恼,来代替人类永恒的苦恼”[6]。

贫寒出身的菊池宽在这样一个历史转折时期,虽然在对“时代的不安”这一点上与芥川相似,但他没有采取自尽的方式,而是走上与无产阶级运动对抗乃至最后走上支持军国主义的道路。芥川龙之介在肉体生命上的完结,菊池宽在政治生命上的完结,都是由于他们终究是在既存社会的结构内,不堪忍受软弱的自我和社会的重压,而又无力反抗(或无意反抗),最终企图在妥协的局限之中来实践他们的人生意义和文学主张所造成的。他们的作为,是“时代不安”和自我苦闷的象征。他们的完结,也是新现实主义文学的完结。可以说,新现实主义成为近代日本文学的最后一个思潮和流派。

---

① 芥川龙之介著:《某傻子的一生》,《芥川龙之介小说选》中译本,人民文学出版社1981年版,第476页。

② 同上,第501页。

③ 同上,第556页。

④ 同上,第504页。

⑤ 同上,第529页。

⑥ 宫本显治:《败北文学》,载《现代日本文学讲座——评论、随笔》(2),三省堂1963年版,第82页。

白桦派、新思潮派是日本近代文学思潮史上最后两个思潮和流派。日本近代经历了明治维新引进西方的民主主义和自由主义，大正时期引进西方的理想主义等思想，从张扬自由民权论到张扬人本主义，其中心是摄取人的主体观念和人道主义精神，开始确立日本文化中的自我。在文学上，从启蒙思潮，经过写实主义、浪漫主义、自然主义而到唯美主义、理想主义、新现实主义的历程，诸思潮和流派都是以促进人的解放和近代自我的觉醒为中轴，多方位、多层次地展开反对封建文学和批判江户以来戏作文学"劝善惩恶"的文学思想。这些彼伏此起的近代文学思潮，对于冲击千余年的日本文学传统中的封建性以及社会文化中的专制主义和家族主义，给日本文学内在的发展提供必要的新理论和新形式，促进日本资产阶级个人主义为中心的近代文学的形成和发展等方面，都起到了极大的历史作用。

近代日本文学从形成到发展的全过程，是西方文学的近代意识与日本文学的传统理念冲突、融合的历史进程，通过从表层文学的变革到深层文学的变革，由文学形式的更新而到文学观念的更新，使日本固有文学与引进的西方文学逐步由外在的结合而达到内在的融合。从总体上说，这种文学的融合，引进西方近代文学思潮及文学价值的外在因素是起着巨大的促进、催化的作用的，但决定日本近代文学思潮发展的，无疑是日本文学价值发展的内在因素起着主导的作用。日本文学吸收西方文学形式多于文学精神，而继承传统文学精神则多于文学形式。即主要以日本文学的审美意识与西方文学的新表现技法结合，日本传统的文学论旨与西方的近代文学表现结合，保证了日本近代文学的日本特质。冈崎义惠谈到明治维新以来近代日本文学与西方文学的关系时讲过这样一段话："在西方式的自然主义和人道主义的底流，深深地潜藏着日本式的现实主义和东方精神主义，因此可以认为这种潜藏力量正是保持历史的最根本的东西吧。"①也就是说，近代日本文学思潮，在与西方流入的种种文学思潮的大撞击中形成汇流点，而确立自己的历史方位，确保异于西方文学思想的特质。另外，近代日本文学思潮受到这一历史时期的固有文学框架的制约，其发展与西方近代文学思潮的序次不同，而且发展期迟缓和短促，未达到成熟就由另一种新思潮所取代，其交替常常"不是新旧交替，而是在旧的基础上补充新的"②。比如写实主义先于浪漫主义而发展、新现实主义的折中性格等都最具体地说明了这一点。

① 冈崎义惠：《美的传统》，弘文堂 1940 年版，第 454 页。

② 加藤周一著：《日本文学史序说》，筑摩书房 1980 年版，第 9 页。

一种事物常常具有两重性或多重性。重视日本传统文学价值发展的内在因素起主导作用，既存在如上述的正面意义，但也不能忽视其负面的作用，因为文学传统存在精华与糟粕、积极与消极两种因素，扬抑不当就会产生副作用，受到政治和意识形态的制约时更是如此。具体地说，明治维新资产阶级革命的不彻底性、大正民主的夭折，日本文化的封建性，沉重地压制着日本文化接受西方文化而萌生的人文思潮，近代的自我确立和个性解放也并不彻底，带着极大的局限性。近代日本的种种文学思潮在这种未成熟的近代社会结构和文化结构内流行，就自然造成近代日本文学思潮的未成熟性。比如日本近代的写实主义未能像西方写实主义那样发展到批判现实主义的程度；浪漫主义也未能像西方那样发展到积极的浪漫主义，就变形转向自然主义的浪漫；自然主义在日本文坛的长期影响、私小说的产生，以及理想主义和新现实主义从不同层面多少地继承自然主义的非社会性的根本思想等等，都在说明日本近代的种种文学思潮所追求的全部"近代意识"——"个人意识"是集中在自我的确立和完成，以及自我的丧失和完结，而缺乏与社会应有的联系，淡化日本近代文学应具备的"社会意识"。因而在社会的重压下，在近代文学思潮上，虽然促使对近代人的观念、文学思想和文学方法开始发生变化，但未能实现根本性的变化。这就是日本近代文学思潮和文学性格的软弱性和妥协性的原因所在。正如加藤周一指出的："20世纪前半叶的日本近代文学，不可能判断其社会的价值体系，也不可能通过批判而有所超越"，这样就必然将自己"限定在更狭窄的范围内"①。

从这里可以看出，日本的近代文学思潮是"先天不足"，没有完全达到其所追求的尊重人的价值和确立个人主义地位的目标，相反，套在封建枷锁上的近代自我，在激烈的阶级斗争以及民众文学、阶级文学的冲击下，开始进入复杂的解体和崩溃的过程。日本近代文学必须在这种"时代的不安"中摸索出一条解决危机的文学道路，摸索出一种表现这种危机感的表现方法，这样就可能引进第一次世界大战前后欧洲兴起的未来主义、表现主义、达达主义、超现实主义、立体主义、结构主义等等，形成日本第一代现代主义文学思潮即新感觉派，它与新兴的无产阶级文学思潮对峙，它们从"文学革命"和"革命文学"两个方面来破坏大正文学思潮的主流，从而宣告近代日本文学思潮的完成，拉开了现代日本文学思潮史的序幕。

---

① 加藤周一著：《日本文学史序说》，平凡社 1981 年版，第 24 页。

第二十二章　无产阶级文学思潮

社会主义思想的传播与“民众艺术论”——无产阶级文学理论的形成——围绕“艺术大众化”、“艺术价值论”的论争——社会主义现实主义的提出——无产阶级文学的基本特点——统一战线的形成、分裂与统一——无产阶级文学运动的历史地位

19世纪末20世纪初，随着日本产业革命的进展和资本主义的发展，日本加快了过渡到帝国主义的步伐。产业工人队伍也迅速壮大，形成一支独立的阶级力量，不断开展反对资本家残酷剥削和争取生活权利的斗争。与此同时，欧洲社会主义思想通过各种途径传播到日本，大正时代日本社会思潮从民主主义向社会主义变迁。早期社会主义者片山潜、幸德秋水、堺利彦等组织“社会问题研究会”(1897)、“社会主义研究会”(1898)等开展社会主义理论的研究，并组织社会主义协会(1900)乃至成立社会民主党(1901)、平民社(1903)和日本社会党(1907)等政党社团开展社会主义运动，还创办了《平民新闻》(1903)等，介绍和传播马克思主义。《平民新闻》译载了马克思、恩格斯合著的《共产党宣言》。还出版了片山潜的《我的社会主义》(1903)、幸德秋水的《社会主义神髓》(1903)和堺利彦、森近运平合著的《社会主义纲领》(1907)，成为日本早期的社会主义理论三大著作。稍后，大杉荣创办了《近代思想》(1912)等，宣传社会主义是人类的理想，促进了社会主义思想的发展。但是，他们没有以工人运动作为基础，只是成为少数先进知识分子开展的一种思想运动。他们的社会主义运动，宣称是以“改变建立

私有制的资本主义社会、实现无产阶级公有制的社会”为目的的。

1914年爆发第一次世界大战，战后发生政治经济危机，俄国十月革命成功，法国作家巴比塞发起支持苏联的世界无产阶级革命的“光明运动”。日本国内1918年爆发夺粮暴动，促进了工农运动的蓬勃发展。大杉荣、堺利彦、山川均等于1920年成立日本社会主义同盟，并创刊《劳动新闻》、《劳动运动》、《社会主义研究》等报刊，加强社会主义理论的研究和宣传，使社会主义思想得到了进一步充实和普遍传播。小川未明、加藤一夫、秋田雨雀、藤森成吉、江口涣、前田河广一郎等马克思主义、自由主义、无政府主义作家，参加了社会主义同盟。但是，由于政府明令禁止结社，引起了同盟内部马克思主义者与无政府主义者的正面对立，翌年便解散了。之后山川均发表了《无产阶级运动的方面转变》，提出社会主义运动的领导权应从第三阶级（指市民阶级）转到第四阶级（指工人阶级）手中，并强调运动应以改变经济组织从而改变政治本身的实际意义为根本目标，为此号召社会主义者“到群众中去”，使社会主义运动与群众结合。这样，马克思主义思想与群众运动相结合，终于导致1922年7月日本共产党的成立，开展有组织有革命理论指导的无产阶级革命运动，也开辟了无产阶级文学运动的新道路。但是，翌年（1923）日本政府趁关东大地震之机，以维持治安为借口，对新生的日本共产党和革命群众进行大逮捕和大镇压。作为日共领导人山川均认为建党时机不成熟，运动应先从组织上、思想上“彻底纯化”，待自然成长之后再组织党，便于1924年自动解散党。党内以福本和夫为代表，批判了山川均的取消主义，却又强调“统一前的分离之必要”，即先搞理论斗争，把不纯分子从具有纯粹的革命意识的分子中间“分离”之后，再由他们参加实际运动。他的这种分离、结合论给党的建设带来了极大的困难。致使日共延至1926年年底才得以秘密重建。1927年共产国际通过了《关于日本问题的决议》（《二七纲领》），批判了山川均和福本和夫的“左”、右倾机会主义，1928年日共才开始公开活动。但这些问题并没有在理论上和思想上得到彻底的解决，不仅影响了其后的无产阶级革命运动，而且也直接影响无产阶级文学运动的健康发展。

在文学上，从近代启蒙思潮育成的日本政治小说风潮，到中日甲午战争后兴起的内田鲁庵的社会小说、日俄战争前后兴起的儿玉花外的社会主义诗、木下尚江等的社会主义小说，尤其是从20年代后半期本间久雄的“民众艺术论”，提出了工人的权利问题，到以宫岛资夫为代表的工人文学和创办《劳动文学》、《黑烟》等一批工人文学杂志，以及中野秀人主张“第四阶级

论”,都催促着无产阶级文学的形成。1921 年创办《播种人》杂志,翌年 6 月号上刊登了平林初之辅的《文艺运动和工人运动》,第一次引进苏联的“无产阶级文学”这个概念,它反映了当时社会主义思想和无产阶级文学思想的新倾向。

因而可以说,从“民众艺术论”到“第四阶级文学论”,到《播种人》的诞生,是工人文学发展到无产阶级文学的重大转折,为无产阶级文学理论的形成奠定了基础。

“民众艺术论”是 1916 年本间久雄在《早稻田文学》8 月号上发表的《民众艺术的意义及价值》一文中提出来的。文章首先对“民众”这个概念作了界定:就是“除了上层阶级乃至贵族阶级之外的,包含中层阶级以下的所有一般民众、属于一般平民阶级的人。因此民众艺术不外是平民艺术”。文中主要引述瑞典女思想家埃伦·卡罗利纳·索非亚[①]和法国作家罗曼·罗兰的艺术观论的要旨,强调了两点:(一)艺术家“要将重点放在人数最多的下层阶级和最底层的工人阶级的人们身上”,因为“全人类直接的未来的问题都掌握在作为第四阶级的工人阶级的手中”,“唯有第四阶级工人阶级进行社会改革和道德改革,我们才获得新的社会”;“民众艺术也就是工人阶级的艺术”。(二)“要重视工人阶级文化上的进展”和“艺术的教化组织和教化模式的作用”,民众艺术就是要“给他们更高的人生观和对美更深的感觉”,这样“民众艺术才是最有价值的艺术”。[②] 因而他的结论是:艺术不是一部分人的东西,而是必须为广大民众所喜爱,还必须为民众所创造的。

本间久雄提出“民众艺术论”以后,马上成为文坛的话题,加藤一夫写了《民众在何处》(1918),大杉荣译出罗曼·罗兰的《民众艺术论》(1917),并写了《为了新世界的新艺术》(1917)、《民众艺术的技巧》(1918)、《社会问题还是艺术问题》(1918),川路柳红写了《民众及民众艺术的意义》(1918)等,对此进行了热烈的讨论,内容大致可以归纳为以下两点:

(一)对“民众”的理解,即对文学服务对象的理解。大杉荣提出:“我所说的民众就是平民劳动者。是自觉到自己在社会中的地位、使命和力量的、建设新社会的中心人物平民劳动者。”[③]加藤一夫认为“平民、工人不是

---

① 埃伦·卡罗利纳·索非亚(Ellen Karolina Sofia 1849—1926),瑞典女思想家,近代妇女运动的先驱。

② 见远藤祐等编:《近代文学评论大系》第 5 卷,角川书店 1982 年版,第 13—20 页。

③ 转引自山田清三郎著:《无产阶级文学史》上卷,理论社 1954 年版,第 254 页。

真正意义的民众,要成为真正意义的民众就必须自己真正自觉到是人,所以不能说新的民众就不存在于上层阶级和知识阶级当中",因为如果他们"真正放弃自己的位置,感到自己今天的生活不合理,而且要成为真正的人的时候,感到自己要完成生活革命的时候,那么他们就早已不是贵族、不是富豪而是民众的一员了"。① 川路柳红说:"民众"是个"数字概念","所谓民众艺术是意味通过这一系数的最大公约数。它不是特殊的、而是普通的,不是个我、而是全人类的意识",所以他认为"明治以来,平民已处于幸运的位置,知识阶级绝不是由贵族独占,在平民中也可以找到知识阶级。可以说艺术的创作、鉴定,已经全部落在平民的手中"。② 大杉荣认为民众有两种,"一是被绅士吸干了血的人,一是在贫困的深渊中蠢动的人,绅士的政策是灭绝后者,同化前者,而我们的政策是要融合这两种民众,提高民众自身的阶级自觉"。③

(二)对于"民众艺术"含义的理解,田中纯提出,民众艺术就是"民众自己创造的艺术,是为民众自己的艺术,是民众所有的艺术。可以说,真实地、十分的为民众的艺术,必须是民众自己产生的艺术"。④ 加藤一夫提出"民众艺术必须是具有真正成为人的、不愧为人的感情、思想、理性和生活的斗争艺术"。⑤ 意思是说民众艺术是挖掘民众中的人性,而不是一种反抗的武器。大杉荣则认为:"新兴的阶级必须有自己的艺术,必须有作为表达自己思想感情的、发现自己生命活力的、对旧社会战斗的新艺术。必须有由民众为民众而创造的艺术。必须有为新世界的新艺术。"⑥同时他又指出这是"平民所代表的新阶级的艺术","是对旧社会作斗争的一种武器"⑦,批评一些人认为"民众艺术是无党派精神的、无限的、永远的、普遍的艺术,那是宝贵的梦想"。

"民众艺术论"是从各种观点,包括社会主义、无政府主义和人道主义的观点出发,提出了新兴阶级的问题,并且创造了民众诗,从中可以看出无产阶级文学的幼芽在萌动,开始冲破贵族、资产阶级文学论一统文坛的局面,

---

① 远藤祐等编:《近代文学评论大系》第5卷,角川书店1982年版,第42页。
② 同上,第47页。
③ 同上,第33页。
④ 同上,第28页。
⑤ 同上,第40—41页。
⑥ 同上,第32页。
⑦ 转引自山田清三郎著:《无产阶级文学史》上卷,理论社1954年版,第254页。

意义是非常重大的。但是,大部分论者却缺乏明确的阶级意识——无产阶级的阶级意识,未能从无产阶级艺术的观点指出工人文学的实质,并明确提出改造社会的任务。从这个意义上说,它并没有形成无产阶级文学论。将大杉荣上述的若干原则加以发挥,最先触及工人文学的阶级性的,是中野秀人的《第四阶级文学》(1920),他明确地把民众的观念发展到阶级的观念,指出第四阶级是工人阶级,不同于法国革命的市民社会的第三阶级——工商市民阶级。他说:"第四阶级的文学不是同情和悲悯的文学,而是反抗斗争的文学",无产阶级的"解放是文学的实质",因而"必须触及社会制度的真髓","探究社会组织"。他强调"只有了解社会组织才是艺术",因而要求"打破小艺术,创造大艺术"![①] 接着平林初之辅发表《民众艺术的理论和实践》、《唯物史观与文学》(1921),《第四阶级与文学》、《文艺运动与工人运动》(1922),江口涣发表《论阶级与文学的关系》(1922)等,批判了当时流行的艺术永恒性和超阶级性的错误观点,并进一步提出无产阶级文学的阶级性及其改造社会的任务,以及其自身的价值判断。平林初之辅说:"无产阶级改造社会不是局部的改造,而是制度的改造。艺术从特权阶级垄断中解放的道路,就在于改造社会,别无他途。"[②]因而他强调:无产阶级文学运动,"首先是无产阶级运动","无产阶级文学运动唯一纲领就是为无产阶级的解放"[③]。江口涣说:"自觉的第四阶级,是具有作为第四阶级的深刻的阶级意识的,……其结果不消说必然要树立第四阶级自身的价值判断,文学价值本身也必然会依据第四阶级本身的价值判断来决定。"[④]可以说,"第四阶级文学论"比"民众艺术论"进一步触及无产阶级文学运动的几个重要问题:一是文学的历史性和阶级性;二是文学与社会的关系;三是无产阶级文学自身的价值判断。但他们都未能进一步深入探讨,建立无产阶级文学的原则和无产阶级文学的创作方法,也未能完全科学地掌握文艺的特点、文艺和现实的复杂关系,并将文艺同阶级、革命的关系简单化。尽管如此,它起到了无产阶级文学的启蒙作用,将文学引向"无产阶级的轨道",为确立无产阶级文学理论做了充分的准备。

无产阶级文学理论的确立是与青野季吉和藏原惟人的名字分不开的,

① 远藤祐等编:《近代文学评论大系》第5卷,角川书店1982年版,第141—144页。
② 同上,第182页。
③ 筑摩书房编:《现代日本文学大系》第54卷,筑摩书房1976年版,第94页。
④ 远藤祐等编:《近代文学评论大系》第5卷,角川书店1982年版,第239页。

也是与《文艺战线》、《战旗》分不开的。青野季吉从《播种人》后期就开展指导性的理论活动，撰著了《文艺批评一种发展形式》、《“经过调查”的艺术》、《再论“经过调查”的艺术》(1925)、《自然生长与目的意识》(1926)、《再论自然生长与目的意识》(1927)等。

青野季吉这一系列文章否定传统的文学观，以及传统近代私小说的表达方法，探索新的文学概念，强调“经过调查”的艺术是其理论的核心。他将一向来的“内在的”文艺批评，转向决定艺术作品的社会意义的“外在批评”，并且发展平林初之辅的论点，提出“目的意识论”，主张无产阶级文学运动自然生长是第一义的职能，必须提高到目的意识这个第二义的职能上来，即必须具有自觉的目的意识。所以他说：“开始自觉到无产阶级的斗争目的，这才成为‘为阶级的艺术’，即由社会主义思想指导，这才成为‘为阶级’的艺术。”①

《文艺战线》接受了青野的观点，于1927年2月发表由林房雄执笔的社论《社会主义文艺运动》，就这个问题进一步明确指出：目的意识就是要把握真正的社会主义世界观——真正的无产阶级世界观，“社会主义艺术运动，是在作家把握真正的社会主义的认识、无产阶级的政治意识之时开始的”，同时“只有开始自觉的无产阶级的斗争目的，才成为阶级的艺术”。文章还指出社会主义文学与艺术价值是并存的，“社会主义文学要追求艺术的美的完成”，但它“所追求的美是社会主义的、无产阶级的美”，并强调“社会主义文学公开声言文学的社会效果和‘宣传的’、‘机动的’作用”②。青野季吉等提出阶级艺术论，对于无产阶级文学理论的形成起到了关键的作用。但是“目的意识论”强调了文艺上的阶级性，注意到“在阶级社会里，各阶级的美的观念是不同的”，却没有认识到“各阶级有各个阶级的美，各个阶级也有共同的美”③，它忽视了各阶级的共同美感，没有合理地强调文学的自律性，没有有机地统一社会效果和艺术效果。总之它在文艺上没有消化地套用了列宁在《怎么办》一文中所阐述自然成长性的、目的意识性的政治理论，机械地将阶级意识置于无产阶级文学运动的中心位置，带有观念的、主观的偏激，在这里不难看出其受俄国无产阶级文化派思潮的影响。

继青野季吉之后，对无产阶级文学理论做出重大贡献的是藏原惟人。

---

① 藏原惟人等编：《日本无产阶级文学大系》第2卷，三一书房1954年版，第215页。
② 同上，第221—222页。
③ 转引自何其芳：《毛泽东之歌》。《人民文学》1977年第9期。

他的理论活动的中心是提倡"无产阶级现实主义论"，写了《无产阶级现实主义的道路》(1928)、《再论无产阶级现实主义》(1929)等一系列文章，针对文学上受福本主义影响的主观激进主义的论点和当时无产阶级文学中存在的自然主义的倾向，提出了批评，同时有批判地继承和发展了青野季吉的"'经过调查'的艺术论"，他在《无产阶级现实主义的道路》一文中指出，无产阶级对现实的态度，必须始终是客观的，必须脱离一切主观的结构来观察现实和描写现实，反对纯阶级性的主观成分，认为无产阶级是"以现实作为现实，没有任何主观成分和主观粉饰"。他还认为：主张社会科学的客观性，"绝不是对现实——生活无差别对待的冷淡的态度，也不是超阶级的态度"[①]。因而他同时反对自然主义照相机式如实描写的自然科学的纯客观态度，他归纳为两点："第一，必须用'前卫的眼'来观察这个世界；第二，以严正的描写主义态度来描写这个世界，这就是无产阶级现实主义的态度。"[②]

藏原惟人沿用俄国文学的"无产阶级现实主义"这个概念，以此概括无产阶级文学的新特点和新方法，明确了无产阶级现实主义以上两条基本原则，但对于人的本质属性没有作进一步的说明，其后他在《再论无产阶级现实主义》一文作了补充，强调无产阶级现实主义的三个要求：第一个要求是"从执拗的现实——事实出发"；第二个要求是"用社会的、阶级的观点观察和描写一切"。在这里他特别解释，这绝不是抹杀个性的存在及其意义，而只是要求从社会性的角度来解释个性的由来，同时认为描写人的意识行动，也要描写下意识的行动，即从社会中寻求人的心理由来，决定其心理的社会的等价。因此他提出无产阶级现实主义的第三个要求，就是"与这一切的复杂性一起整体地把握人的本质"。[③] 这里所说的"一切"，就是马克思主义所说的"一切社会关系的总和"中的一切吧。马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中写道，人的本质并不是单个人固有的抽象物。在现实性上，它是一切社会关系的总和。也就是说，人的本质的属性，除了阶级关系以外，还包括民族、种族等多种社会关系，在阶级社会里阶级性是主要的，但也不能忽视次要的社会属性，因而马克思主义确定人不仅是"阶级的人"，也是"社会的人"，不能离开历史、阶级、社会来谈人的本质，文学既然是人学，就是以马克

① 藏原惟人著：《藏原惟人评论集》第1卷，新日本出版社1966年版，第146页。
② 同上，第145页。
③ 同上，298—299页。

思主义对人的本质的概括为其哲学基础的。这样藏原惟人关于无产阶级现实主义的论述的重点是：(1) 艺术本质论具有鲜明的阶级性，(2) 无产阶级艺术的创作方法论是无产阶级现实主义，(3) 无产阶级现实主义的具体方法及典型论。这就贯彻了马克思主义的基本原则，同时这也是对某些"阶级艺术论"者中把人的本质局限或等同于阶级性这种错误观点的一种批判。这对于无产阶级文学理论建设是非常有价值的。但是，藏原惟人在这里忽视了无产阶级现实主义还有两个值得探讨的问题，首先是现实主义与浪漫主义的关系问题，藏原只承认资产阶级初期和无产阶级艺术初期的浪漫主义"在历史上起过一定的进步作用"，但是他又说"当我国无产阶级运动勇敢地清算'福本主义'之后，在唯物论的基础上迈出新的现实性的第一步时，这种倾向已经成为反动的了"。① 对批判继承浪漫主义采取一概否定的态度，在探索无产阶级文学新方法时就不可能提出无产阶级现实主义与革命的浪漫主义相结合的问题。这种只肯定无产阶级现实主义的创作方法，而排斥借鉴浪漫主义，妨碍创作方法的多样化，必然导致无产阶级文学创作方法的贫乏化。其次，与这个问题相关连的，就是对文学遗产坚持批判继承的原则，藏原也承认批判地继承过去人类积累的"艺术性技术"，但机械地切断资产阶级、小资产阶级的现实主义文学与无产阶级的现实主义文学的联系，忽视作为过去的现实主义文学组成的主要部分"人民性"的继承的一面，因而未能坚持全面贯彻马克思主义的真实地反映"人民性"这一条重要的原则，不可避免地以"阶级意识"来支配其全部文学的审美意识，这不能不是重大的疏漏。但是，从总体来说，藏原惟人的无产阶级现实主义论，将平林初之辅提出的历史性和阶级性问题上升到理论，并将青野季吉的"'经过调查'的艺术和"目的意识"的主张发展为无产阶级现实主义论和作为无产阶级实践的课题，从而丰富和发展了无产阶级文学的理论，为无产阶级文学的理论建设做出了不可磨灭的贡献。

藏原惟人提出无产阶级现实主义论之后，无产阶级文学运动内部就"艺术大众化"和"政治价值与艺术价值"问题进行了论争。

艺术大众化论争的起因，可以追溯到上述的 1927 年 2 月由林房雄执笔的《文艺战线》社论《社会主义文艺运动》反对无产阶级艺术上存在的实用主义和艺术至上主义以后，鹿地亘和中野重治从"左"和右两个不同的方向加以反对。鹿地亘主张艺术必须是直接的宣传鼓动工具，他在《克服社会主

① 藏原惟人著：《藏原惟人评论集》第 1 卷，新日本出版社 1966 年版，第 293—294 页。

义文艺运动》一文中，强调无产阶级艺术的任务就是“向依靠不断地暴露政治而组织起来的大众吹响进军号角，是成为决定性的行为的鼓舞者。换言之，就是以组织大众为契机，帮助暴露政治只不过是次要的意义”。[1] 中野重治则认为确立作为艺术的无产阶级艺术，如果不提高，就无法与资产阶级艺术作斗争，所以他在《逐渐结晶的小市民性》一文中强调：“艺术理论的完成，最令人关心的是确立‘艺术行动的指导原理’，从艺术到艺术。这终究是艺术至上主义。这最终是向小市民性投降。而且这种投降是在全体运动的发展中，为整个运动的发展所迫，其自身就不得不结晶，不能不结晶。结晶或者逐渐结晶。”[2]无产阶级文学运动内部明显地出现了政治主义和艺术至上主义这两种脱离大众的理论倾向。

于是，藏原惟人 1928 年 1 月在《前卫》上发表了《无产阶级艺术运动的新阶段》，根据列宁的艺术是属于民众的，它必须将其最深的根扎在广大勤劳大众中间，必须为这些大众所理解、所热爱，必须与这些大众的感情、思想和意志结合，并加以提高的这一精神，针对这两种脱离大众的偏向，提出了艺术大众化的必要，强调艺术既要贯彻全无产阶级的政治斗争意识，又要创作适应于工人、农民、小市民、士兵等各自的特殊性的艺术。[3]

就此，中野重治发表了《所谓艺术大众化论的错误》，鹿地亘发表了《反抗小市民性的猖獗》，从不同的立场反对艺术大众化论，在无产阶级文学运动内部掀起了一场关于“艺术大众化”的论争。中野重治从艺术至上主义的立场出发，认为“对艺术来说，其意义是存在艺术的价值本身。除此以外的东西，只不过是假的魔术。艺术的价值是由契入其艺术的人类生活的真实之深浅（生活的真实并非脱离阶级关系）、其表现的朴素性和夸大性来决定的”。因而他强调：“生活的真的状貌，表现在阶级关系上。对艺术来说，用真实的状貌描写生活是最后的语言，大众追求的，是艺术之艺术、诸王之王。”[4]鹿地亘则从政治主义的立场出发，认为只有“破坏过去的社会”，“破坏过去的艺术形式”，才能确立无产阶级艺术。他说：“如果抛弃所谓破坏而走向建设的话，那么无产阶级艺术瞬间就会成为俘虏。”所以他反对批判继承过去的遗产，反对把无产阶级艺术“卷进小市民漩涡中”[5]。

---

① 平野谦等编：《现代日本文学论争史》上卷，未来社 1966 年版，第 288 页。
② 同上，第 295 页。
③ 藏原惟人等编：《日本无产阶级文学大系》第 2 卷，三一书房 1954 年版，第 248 页。
④ 平野谦等编：《现代日本文学论争史》上卷，未来社 1966 年版，第 300、303 页。
⑤ 同上，第 310 页。

藏原惟人写了《当前艺术的紧迫问题》等论文，论述了无产阶级的革命运动与艺术运动、艺术运动与大众宣传的关系问题。他既批判了中野重治的“最艺术的东西就是最大众的，最大众的东西就是最艺术的”论旨，认为这是一种“错误的幻想”；也批判了鹿地亘的两重谬误，即一是将艺术运动等同于无产阶级革命运动，一是过分夸大无产阶级艺术内部的所谓小市民性，并且指出中野、鹿地的共同错误是，无批判地融合和混同为确立无产阶级艺术的运动和向大众直接宣传鼓动的运动。他说：他们虽然在理论上将两者加以区别，但在实践上又混同起来，植入一种错误的幻想。那就是中野、鹿地他们的“既是为确立无产阶级艺术运动的主体，同时也是能够成为向大众直接宣传鼓动的主体。在现实中，这种幻想只能是：我们的机关杂志既是艺术运动的指导机关，同时也必须是向大众直接宣传鼓动机关。这样，一种错误的主张便表现出来了。事实上给这种幻想提供理论根据的，正是中野、鹿地等的所论”，“也正是我们的运动停滞不前的原因”[①]。藏原惟人明确这一点，并强调艺术的大众化以及文艺的统一战线，这对于无产阶级文学运动在新阶段尝试迈开第一步无疑是非常重要的。但藏原重点批判了中野重治的艺术至上观点，而对于鹿地亘企图否定文学的自律性的论点，则没有给予应有的重视和充分的批评，因而未能从根本上冲击无产阶级文学理论的“政治化”的倾向。

这场论争，最后以中野重治发表了《已经解决的问题和新的工作》一文，承认“以大众为目标的文学”是需要的，以及日本无产阶级作家同盟中央委员会通过了《关于艺术大众化的决议》，宣布“艺术大众化的唯一目的，就是在广大工农大众中渗透革命的意识形态，一种艺术即使获得很多群众的反映，但如果不由革命的无产阶级意识形态来把握大众，这样的大众化是毫无意义的”[②]。论争便暂告一段落。

通过这次论争，对艺术主义与政治主义的偏向的认识有所提高，但是并未能真正解决好政治与文学的辩证统一的关系，导致其后的政治价值与艺术价值的论争，无产阶级文学运动围绕政治与文学关系还不断出现两种极端。就政治价值与艺术价值的关系问题来说，一种论点是：艺术作品的价值是由作品具有的意识形态所决定，只要为无产阶级胜利带来利益的艺术作品就有价值。另一种论点是：意识形态不是决定艺术作品的全部价值的因素，为无产阶级的胜利做出贡献，应与艺术本来的性质无关。

---

① 平野谦等编：《现代日本文学论争史》上卷，未来社 1966 年版，第 333—336 页。

② 同上，第 352 页。

问题的提出，是平林初之辅在《马克思主义文学理论再吟味——政治价值与艺术价值》(1929)一文中强调“艺术价值必须从属于政治价值”，其理由是：“马克思主义是一种世界观，但其最紧迫的目的是要求将无产阶级的一切力量集中在组织起来的无产阶级夺取资产阶级政权这一点上。因此文学艺术也必须成为达到这一政治目的的一种手段。……因而艺术作品的价值必须根据其对无产阶级贡献的大小来评价。”他还说，“政治价值与艺术价值终究是不能调和的，是不存在统一两者的艺术理论的。马克思主义文学不是两者的统一，而是让艺术价值从属于政治价值，将它置于政治指导权之下。两者是被力量、被权威强迫才结合的”。[①] 他在《批判诸家艺术价值理论》一文更明确“无产阶级文学必须是遵循实现无产阶级政党的任务和目的所写的武装了的文学”（重点号是原作者所加），无产阶级文学的任务必须是“由马克思主义政党的最高方针所规定的”[②]，从而强调了马克思主义文学理论应是政策论、政治论，而不是艺术论，全面地否定文学的自律性。中野重治则相反，他在《艺术没有什么政治的价值》一文中强调“艺术就只有艺术的价值。因此艺术价值的标准就在于艺术价值，而不是在于其他的东西”[③]。

藏原惟人、胜本清一郎、大宅壮一等人就此进行了反论，认为不应将政治价值与艺术价值分开来理解，它们是统一的“社会价值”。胜本清一郎在《艺术价值的真面目》一文中提出“所谓艺术的价值，不应是求其纯粹化的方向”，但他的结论却是“除了社会价值以外，不存在艺术的价值”，[④]藏原惟人基本上支持胜本的观点，他在《在马克思主义文艺批评的旗帜下》一文中进一步说明：这种社会价值“是‘政治的’同时也是‘艺术的’单一的价值——社会的价值。”[⑤]他在《理论上的三四个问题》一文中还强调“艺术作品具有的价值，通常就是社会的价值，不可能有抽象的艺术价值”。[⑥] 但是无产阶级文学的创作实践证明判断艺术价值的标准大致上有三条，一是社会价值，即有改造社会的机能；一是认识价值，即认识客观世界的历史价值；另一是满足精神需要的审美价值。他肯定了前者却忽视了后两者。到了

---

① 平野谦等编：《现代日本文学论争史》中卷，未来社 1966 年版，第 12—16 页。
② 同上，第 35—36 页。
③ 同上，第 70 页。
④ 同上，第 79 页。
⑤ 《藏原惟人评论集》第 1 卷，新日本出版社 1966 年版，第 303 页。
⑥ 长谷川天溪编：《近代文学评论大系》第 6 卷，角川书店 1982 年版，第 147 页。

1930年春已经转入地下活动的藏原惟人先后写了《“纳普”艺术家的新任务——向确立共产主义艺术迈进》(1930)、《为艺术理论的列宁主义而奋斗》(1931),着重批判了非政治化的艺术至上主义的一个极端,而几乎没有涉及文学政治化的政治主义的另一个极端,而且他本人也在向着这一极端转化。这不是偶然的,它是受到下述的严峻的政治形势的影响的。即这次讨论是在日共通过《三二年纲领》,将日本革命性质规定为资产阶级民主主义革命,强行向社会主义革命转化,以及国家权力对无产阶级革命运动的残酷镇压的背景下进行的,连一向为确立政治与文学、内容与形式的辩证统一理论而斗争的藏原惟人也将无产阶级文学单纯理解为“为政治服务”,“为阶级斗争服务”。特别是宫本显治发表了《政治与艺术——政治首位性的问题》(1933),将文学斗争包括在广泛意义的政治斗争之内,明确强调“政治的首位性”。这时无产阶级文学运动的主潮要求文学从属于领导政治斗争的党所提出的任务。日本无产阶级作家同盟通过了《关于与右倾危险作斗争的决议》,企图把文学艺术运动中央集权化,从此将无产阶级文学的“阶级性”论,片面地推向“党性论”。藏原惟人在《“纳普”艺术家的新任务——向确立共产主义艺术迈进》一文中提出了“文学的布尔什维克化”的极端口号。整个无产阶级文学运动以“确立共产主义文学”作为目标,并教条主义地照搬苏联“拉普”的“辩证唯物论创作方法”,运用于日本无产阶级文学,从而混淆了世界观和创作方法的区别,将文学创作方法纳入马克思主义认识论的范畴内。正如平野谦总括当时的无产阶级文学思潮时所指出的:“中野重治是艺术的‘理想论’和藏原惟人是政治的‘理想论’。”[①]从而无产阶级文学运动开始削弱了创造性地开辟其文学理论的力量。

从日本无产阶级文学理论形成与发展的历史过程中,可以看出围绕政治与文学、内容与形式、世界观与创作方法等关系问题的一系列论争中,都存在或“左”或右的倾向,尤其是无产阶级文学运动后期只注意纠右,而忽略防“左”,总的来说,“左”的倾向占了主导。中心问题是没有处理好上述多对关系的本来意义,缺乏辩证统一的认识,往往将一方推向极端。实践证明,这种规定艺术必须从属政治,将“党性论”和“布尔什维克化论”确定为文学批评的唯一正确的原则等等,都是不利于无产阶级文学健康发展的。战后藏原惟人谈到日本文学界的思想斗争时曾指出,从1928年开始,无产

---

① 平野谦著:《两种论争》,引自丸山静:《现代文学研究》,东京大学出版会1956年版,第196页。

阶级文学运动开展多次论争，最尖锐的是政治与文学的关系问题，在这个问题上，曾有过错误的认识，这主要是，大多数无产阶级作家和批评家，机械地理解“文学为政治服务”的观点，即文学的阶级性，而对古典以及当代资产阶级和小资产阶级的进步作家，采取了一概否定的宗派主义态度。[①] 藏原惟人总结这两点是很重要的，但他未能从文学论的基本视角出发，深入总结在对待文学的自律性等问题上的历史经验教训，因此可以说，他的理论活动在企图恢复无产阶级现实主义，并通过它恢复“文学自律性”方面，并未能取得成功。这就给后来的无产阶级文学运动留下了一个继续探讨的课题，给战后民主主义文学运动带来了许多难题，乃至在上述这些问题上重蹈战前无产阶级文学运动的覆辙。

30年代上半期，日本无产阶级文学运动处在重建以及理论和创作的新转变时期，开始有意识地引进苏联的“社会主义现实主义”创作理论和批评标准。日本无产阶级文学像20年代的苏联文艺界一样，曾经提出过“无产阶级现实主义”、“社会现实主义”的口号。苏联进入30年代，为了克服“拉普”的“‘左派’的幼稚病”和庸俗社会学的倾向，不断地探索无产阶级文学创作的许多重大理论问题，并开始从传统的辩证唯物论的创作方法向社会主义现实主义创作方法转变，以重建苏联无产阶级文学运动。

“社会主义现实主义”这个概念，是在1932年5月29日由苏联《文学报》就联共（布）通过的《关于改组文学艺术团体》的决议所发表的一篇社论首次提出来的。同年秋，斯大林与苏联作家会晤后，将这个名称确定下来。1934年苏联作协第一次代表大会将它明确规定在《苏联作家协会章程》之中。章程写道：“社会主义现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”[②]这次代表大会批判“拉普”的辩证唯物论的创作方法将世界观和创作方法等同的简单化倾向，以及规定社会主义现实主义的主要方向是：(1) 在发展中、运动中认识和反映现实；(2) 不在表面的琐事中，而在本质的、典型的姿态中去描写客观的现实；(3) 它的大众

---

① 根据《译文》编辑部1957年12月7日采访藏原惟人的记录。

② 人民文学出版社编译：《苏联文学艺术问题》，人民文学出版社1953年版，第13页。

性、单纯性。[1] 这一年，外村史郎、田村三造合译了苏联有关论文、文件，出版了《社会主义现实主义》一书，率先将苏联无产阶级文学这一创作方法和批评标准介绍到日本来。

德永直最先就这个问题发表了《创作方法上的新转变》(1933)一文，一方面强调日本无产阶级文学仍然"必须从无产阶级现实主义出发"，另一方面批评藏原惟人在《关于艺术方法的感想》(1931)中所提倡的辩证唯物论的创作方法是"主观论、观念论的毒虫"，"几乎所有无产阶级的文学作品，不管大小都受这毒虫的亵渎，根本原因存在于这一'辩证唯物论的创作方法'的指导方针之中"。[2] 当时藏原惟人在狱中，曾写信表示：对于作家来说，"需要的不是创作上的规范，而是对现实的正确观察"，[3]并认为无产阶级文学运动存在的问题，"不是由于采用辩证唯物论的创作方法的缘故，相反的，是由于对它未能很好地理解"。[4] 于是日本无产阶级文学运动内部，以德永直的这篇文章为中心，就社会主义现实主义问题展开了讨论。

这次围绕社会主义现实主义讨论的主要内容之一，就是要求作家在现实的革命发展中真实地、历史具体地反映现实。宫本百合子强调"无产阶级文学要更明确地把握现实，获得深入思考的方法，就必须从无产阶级革命的现实发展的前途出发，不断提高其组织活动和创作活动的水平，在群众活动中具体地坚持无产阶级的主导性。在这里就存在一个重新检讨我们过去的活动的契机，导致提出社会主义现实主义的问题"。[5] 森山启阐述："所谓写真实，有资产阶级的真实，也有社会主义的真实。特定的现实主义要有特定的真实相对应。"而社会主义的现实主义，"是在社会主义的现实发展中，客观地导向真实的艺术表现的一种创作方法"。[6] 中野重治也是主张接受这一创作方法的。可以说，他们明确阐述社会主义现实主义不仅要求一般地反映静止的真实，而且要求在革命的现实发展中，历史地、具体地反映真实。就是我们常说的，再现社会的现实生活中的各种复杂关系，明确地展示出其矛盾斗争的发展前景和解决途径。这是社会主义现实主义与过去的现实主

---

① 这是根据周扬的归纳，转引自《中国当代文学思潮史》，人民文学出版社 1987 年版，第 128—129 页。

② 平野谦等编：《现代日本文学论争史》中卷，未来社 1966 年版，第 186、184 页。

③ 转引自山田清三郎：《无产阶级文学史》下卷，理论社 1954 年版，第 362 页。

④ 转引自平野谦等编：《现代日本文学论争史》中卷，未来社 1966 年版，第 181 页。

⑤ 同上，第 188 页。

⑥ 同上，第 222、190 页。

义的根本区别。

关于社会主义现实主义的规定问题,也是这次讨论的一个重要内容。德永直认为"社会主义现实主义"这个口号,"是切合苏联社会主义社会的大众生活的实际的。但日本与苏联的这个大众生活的客观现实不同——它是由特殊的上层建筑文学艺术自身所规定的界限——必须与之相对应。比如在苏联,'革命的浪漫主义',既不是单纯的希望和理想,也不是单纯的萌芽现象,而是苏联工人、农民的现实生活。在彼方的无产阶级英雄主义是深入到大众日常生活的各个角落的现实"。因此他反对在日本采取"社会主义现实主义"这个口号,而强调"我们必须重新从'无产阶级现实主义'出发"。[①] 久保荣也认为苏联提出这一口号是建立在已经宣布进入社会主义时代的1928—1929年以后的"新的诸生产关系的基础上"的,而日本现阶段正处在资本主义体制下无产阶级艺术运动向广泛的反资本主义的艺术运动的方向转变,"我们的革命的现实主义内部,包括各种思想体系(譬如反法西斯的自由主义、人道主义、现代空想社会主义等等)和各种阶层,不能只用'社会主义现实主义'这个口号去统一",而应该采用"革命的现实主义"或"反资本主义的现实主义"的提法。[②] 神山茂夫支持久保荣的意见,认为日本与苏联的国情不同,社会主义现实主义不适合于日本,"不能机械地变更或强制划一创作方法上的口号"。[③] 川口浩也认为,从日本无产阶级文学的现状来看,日本的现实是消极的现实,与苏联的积极的肯定的现实不同,他主张"'否定的现实主义'是重建日本无产阶级文学运动的一个方向"。[④]

中野重治、森山启则持相反的意见,主张接受社会主义现实主义的创作方法,指出这些人"只是抽象地谈论日本和苏联的社会情况不同,而提出必须有相异的创作方法,这是一种肤浅的态度"。[⑤] 但他们没有进一步结合日本文学的创作实际,对社会主义现实主义作理论上的充分论证。

这次讨论的另一重要内容,也是核心问题,那就是关于"辩证唯物论的创作方法"问题。德永直、久保荣全面否定辩证唯物论的创作方法,他们认

---

① 德永直著:《创作方法上的新转变》。平野谦等编:《现代日本文学论争史》中卷,未来社1966年版,第186页。

② 久保荣著:《社会主义现实主义和革命的(反资本主义)的现实主义》,载《现代日本文学论争史》中卷,未来社1966年版,第221页。

③ 转引自《平野谦全集》第4卷,新潮社1975年版,第488页。

④ 转引自平野谦等编:《现代日本文学论争史》中卷,未来社1990年版,第190页。

⑤ 同上,第204页。

为辩证唯物论是无产阶级的哲学，是科学。科学与艺术不同，艺术有其特殊的性质，不能以辩证唯物论作为创作方法。德永直在批评小林多喜二、松田解子的某些作品受到这种创作方法的影响，按照政治要求，图解式地反映现实、描写现实的倾向之后指出，其"根本原因存在于这一辩证唯物论的创作方法的指导方针之中。只要用'主题的积极性'、'政治首位论'这种形式来表现，就是不折不扣的非辩证法的唯物论，就是似是而非的政治主义"。[①]他们指出这一点是非常重要的。因为有些人没有注意到提出社会主义现实主义的创作方法，主要是为了否定辩证唯物论的创作方法。

中野重治则指出："社会主义现实主义不是辩证唯物论的创作方法的对立面，而仅仅是在艺术创作方法上澄清理论上的谬误和偏向的发展。"[②]宫本百合子评价辩证唯物论的创作方法时，她一方面肯定辩证唯物论创作方法，是在与半封建的资产阶级的斗争过程中提出来的，它对于作家用社会、政治发展的目光来观察现实，取得不容忽视的历史成果；同时又指出：不能忽视存在着机械地将这个哲学上的问题搬到艺术创作上的倾向。[③]

辩证唯物论的创作方法这个口号的主要错误，就是混淆哲学、科学和文学艺术这两个不同的范畴，将世界观等同于创作方法，忽视文学的特殊性。当然，文学创作是和作家的世界观分不开的，无产阶级作家应该用辩证唯物论的观点观察世界，观察社会和文学艺术，但要防止用于狭隘的实用的功利目的，以辩证唯物论来代替文艺创作中的现实主义。同时我们不能忽视当时日本无产阶级文学的具体背景，提出这个口号实质上是组织上的宗派主义在文学批评活动上的反映，这是不利于无产阶级文学的发展和壮大的。

这次讨论，对社会主义现实主义文学思潮在日本的传播，产生了不可低估的影响，在实践上出现了像《蟹工船》、《没有太阳的街》这样优秀的作品。但由于这时无产阶级的革命运动和文学运动受到国家权力的残酷压迫，藏原惟人等许多无产阶级作家、评论家被捕入狱，小林多喜二被绝对主义政权残暴地杀害，许多无产阶级作家开始"转向"，文学的指导思想急剧"左"倾，在这种情况下进行的讨论，没有可能对一些重大的理论问题，譬如社会主义现实主义的基本特征和艺术的特殊性、社会主义现实主义与过去的现实主

---

① 德永直：《创作方法的新转变》，《现代日本文学论争史》中卷，未来社 1966 年版，第 184 页。

② 转引自《现代日本文学论争史》中卷，未来社 1966 年版，第 221—223 页。

③ 宫本百合子：《社会主义现实主义问题》，《现代日本文学论争史》中卷，未来社 1966 年版，第 188 页。

义的关系、世界观与创作方法的关系等进行深入的探讨。再加上参与讨论者对“社会主义现实主义”的“社会主义”这个概念,有着不同的理解乃至缺乏正确的理解,有的“作为广泛意义的思想上的社会主义”,有的认为是特指“苏联建立在进入社会主义时代以后的诸生产关系基础上的社会主义”,因此各人对社会主义现实主义所采取的态度就不同,或者同中有异、异中有同。从总的来说,这次虽然没有对社会主义现实主义进行理论上的充分讨论,仍然留下一些重要的理论问题和实践问题有待于战后继承无产阶级文学传统的民主主义文学运动去解决,但1934年“纳普”解散声明还强调:“解散后的无产阶级文学创作方法仍应遵从社会主义现实主义的方针。”[①]不能否认,这一重要的探索对于今天的日本革命现实主义文学的发展仍然有其现实的意义。

20年代下半期,日本无产阶级文学从一再分裂一步步走向团结与统一,文学理论水平不断提高,同时有了《播种人》、《文艺战线》时期的创作实践经验和无产阶级作家深入工农生活的丰富的实际体验,特别是1928年“全日本无产者艺术联盟”(“纳普”)成立,到1932年这一时期,无产阶级文坛出现了许多“具有更明确的思想性,更真实地描写新的现实的大众化的艺术作品”,将日本无产阶级文学创作推向了顶峰,从而打破了资产阶级文学传统的垄断地位,在昭和文坛上形成了无产阶级文学与资产阶级的艺术现代派文学和自然主义文学三足鼎立的局面。

无产阶级文学第一个繁荣期的主要作品有:叶山嘉树的《水泥桶里的一封信》(1925)、《生活在海上的人们》、《卖淫妇》(1926);黑岛传治的《两分硬币》、《猪群》(1926);藤森成吉的《茂左卫门遭磔刑》(1926);平林泰子的《医疗室》(1927)以及中野重治在《驴马》杂志上发表的诗和诗论等。第二个繁荣期的主要作品有:黑岛传治的《盘旋的鸦群》(1928);小林多喜二的《一九二八年三月十五日》(1928)、《蟹工船》(1928);德永直的《没有太阳的街》(1929);中野重治的《初春的风》(1928)、《阿铁的故事》(1929)等。宫本百合子、佐多稻子、村山知义、鹿地亘、片冈铁兵、立野信之、桥本英吉、三好十郎、藤森成吉、江马修、前田河广一郎等一批无产阶级作家,以及山本有三、广津和郎、野上弥生子等一批“同路人”作家携手合作,开展了空前活跃的创作活动,为无产阶级文学的繁荣做出了贡献。其中《蟹工船》和《没有太阳的街》被公认为无产阶级文学的瑰宝,是革命文学最具典型意义的杰

---

① 转引自长谷川泉:《近代日本文学评论史》,有精堂1966年版,第66页。

作，形成了无产阶级文学的基本特点。

日本无产阶级文学的第一个特点是，概括而准确地把握住20年代末和30年代日本社会复杂的阶级关系，艺术地再现日本带封建性的资本主义的基本特征。无产阶级文学作品广泛反映工农的革命斗争，多视角地透视工人阶级与资产阶级、农民阶级与地主阶级的对立关系，深刻地剖析了这些范畴对立关系的矛盾根源——绝对主义天皇制。譬如小林多喜二的《蟹工船》，选择了20年代末期日本蟹工船这一特殊的劳动形态，展现了这一落后的剥削形式，说明这不仅存于蟹工船，而且对于整个日本社会是具有典型意义的。正如小林明确指出的："如果仅仅停留在描写蟹工船内部的苛酷使役，只能唤起人道主义的愤怒，而尚未接触到他们背后的帝国主义机构、帝国主义战争的经济基础。"所以他对"帝国主义——财阀——国际关系——工人"四者给以全面的表现。[①] 在这一创作思想的指导下，他在这部作品里所描写的蟹工船上的剥削，是同帝国海军的镇压联系在一起的，以此说明帝国海军"其实不过是大资本家的走狗"；他所描写的弄清"谁是敌人"之后的渔工们，认识到他们给天皇上贡的蟹肉罐头是"榨取咱们的血肉制成的"，于是愤怒地要在贡品里"放些石子进去"，点示了渔工被剥削的根源所在。黑岛传治的《盘旋的鸦群》描写一连侵略苏联的日军累死、饿死和冻死在西伯利亚雪原上，翌年春天变成了鸦群的美餐。作者通过这个故事，提出这样一个问题："为什么军队非要到西伯利亚？谁也不知道。这种事情高高地隐藏在云端上。"这是暗喻只有高高在上的天皇晓得，等等。作家们将故事的发展置于日本资本主义走向帝国主义这一历史进程的典型环境中，与那个时代——帝国主义发展时代的基本矛盾联系在一起，来塑造工农的典型形象，并将批判直接引向绝对主义天皇制，从而更加深化主题的思想性。德永直的《没有太阳的街》、中野重治的《阿铁的故事》也不同程度地触及这个问题。

第二个特点是，以工农大众的生活和斗争作为自己创作的基本题材，热情而真实地表现革命发展中的现实生活，也不回避表现他们在生活前进中的困难和方向。按照历史的本来面目，写了无产阶级斗争的胜利，也如实地写了无产阶级斗争的失败，并在失败的斗争发展中展现胜利的明天，包含着革命的浪漫主义精神。譬如《蟹工船》既描写了渔工的苦难生活和不觉悟的状态，也表现了他们在斗争中的觉醒过程，渔工的斗争在资本家勾结帝国海军的残酷镇压下失败后，认识到"咱们只有依靠自己的力量"了，于是他们丢

① 转引自手冢英孝著：《小林多喜二评传》，人民文学出版社1963年版，第175页。

掉依靠帝国海军保护的幻想，提出了“被宰割的人们，联合起来”的战斗口号，准备“再来一次”！作家在附记上特别言明，渔工们被释放后，就分别深入到各个劳动阶层中去发动群众，暗示不久的将来将会再次掀起一场更大的斗争风暴。德永直的《没有太阳的街》描写了印刷厂工人90天的轰轰烈烈的大罢工，热情地歌颂了印刷工人的反抗压迫、争取解放所作的斗争和大无畏的献身精神；同时也描写了由于资产阶级和国家权力的残酷镇压，政党和工会的错误指导，妥协派接受了资方的“耻辱的条件”，宣告了“停战”，并企图从坚持罢工的工人手里夺走罢工团的团旗，熄灭这一阶级斗争的火种。但是，更多的青年起来保护这面团旗，最后作者以他们高喊“保护团旗”“保护我们的旗”这两句响亮的口号结束了故事，以预示工人们继续高举斗争的旗帜走向明天。概言之，这些作品虽然流露了悲剧的预感，却没有留下悲观和绝望的感觉，相反充满了乐观的精神，给人以希望和力量。原因是作家从历史的运动和发展的过程来观察工人、农民的阶级斗争，把握住他们的先进因素，能够看到他们胜利的前景。所以他们既反映了今天的真实，又描绘了浪漫的明天。

第三个特点是，无产阶级文学作品具有鲜明的思想性，目的是以革命精神教育大众。日本无产阶级文学主题积极，具有强烈的革命意识和阶级意识以及鲜明的时代感。特别值得强调的是，进入20年代末30年代，无产阶级文学将创作“战争文学”作为一贯的方针，以“变帝国主义侵略战争为反对本国资产阶级革命”为己任，描写了反对战争的文学（黑岛传治《反战文学论》）。这时期“反战文学”占据无产阶级文学重要的一席，表现了非凡的国际主义精神。正如小林多喜二在一封信中所说的：“无产阶级必须反对帝国主义战争。可是为什么要这样？日本能有多少工人了解这个问题？今天一定要弄清楚这一点，这是当前最紧迫的问题。”也就是说，从思想上教育和动员大众参加反战运动，反对帝国主义战争。

第四个特点是，运用大众喜闻乐见的艺术形式，注意文学的大众化。这个问题，在“围绕‘艺术大众化’论争”一节已经论及。藏原惟人指出：“到了1928、1929年，随着革命运动的发展，无论是评论家还是读者，都要求出现具有更明确的思想性，更真实地描写新的、现实的、大众化的艺术作品。”为了回答这个重要的希望，中野重治的《初春的风》、《阿铁的故事》、小林多喜二的《一九二八年三月十五日》、《蟹工船》以及德永直的《没有太阳的街》等等

便应运而生。[1]《没有太阳的街》的作者写作这部作品时就明确要“为工会会员所喜爱的”，以工人为对象，采取易为广大工人群众所接受的形式，比如“采用一些电影的手法，做到易于阅读”。[2]

无产阶级文学是新生的、发展中的文学。因此它还没有自己丰富的创作经验和成熟的文学理论，再加上存在组织上的宗派主义和文学指导方针上的偏差，以致流行“左”的政治主义文学思潮，这样不可避免地给无产阶级文学作品带来一定的弱点、缺点甚或错误。主要有以下几点：(一) 题材内容狭隘，多限于描写工农题材，即使工人题材也限于矿工等少数产业领域，缺乏多样性；(二) 往往用文学代替政治宣传，表现游离于作品形象的政治观点和政治倾向，使文学创作概念化、公式化；(三) 不少作品中的人物形象比较苍白，只表现了“作为阶级人”的共性，而忽视“作为社会人”的个性，因而人物的个性不突出，缺乏艺术的典型化；(四) 采用无产阶级现实主义的单一创作方法，表现手段不够丰富，缺乏戏剧性的叙述法以及多层次的结构和人物的内心独白等现代文学的表现。

造成以上的问题的因素很多，但就文学本身来说，最重要的一条，就是提出“文学从属于政治”和文学批评标准的“政治首位性”的不确切的指导方针，未能充分尊重文学的自律性，只强调文学价值的社会功能，而限制了文学的多功能的作用，乃至排斥文学的认识作用和审美作用，对于无产阶级文学创作的发展，都产生了不利的影响。但是，瑕不掩瑜，无产阶级文学的这些弱点与它的伟大的成就相比是次要的，它创造了现代日本文学史的一个新时代的功绩，它丰富了国际无产阶级文学宝库的功绩，是永存史册的。

无产阶级文学战线从形成、分裂到统一，走过了曲折的路。《播种人》1922 年 6 月发表了《艺术上的统一战线》之后，在反战、和平的旗帜下，“播种人”文学运动吸引了许多进步文学家，使他们接近无产阶级文学，第一次形成包括马克思主义派、自由主义派、无政府主义派的广泛的文艺上的统一战线，但并没有明确确立无产阶级的主导权。其后受到 1922 年 7 月成立的日共的影响，平林初之辅、青野季吉主张使之“变成更明确的运动”，即建立在社会主义旗帜下的思想上的统一战线。围绕这个问题，统一战线内产生

---

① 藏原惟人：《〈走向战斗行列的道路〉及其他》，转引自《没有太阳的街》(中译本)，人民文学出版社 1985 年版，第 2 页。

② 同上。

了对立的意见，再加上1923年关东大地震，以及其后《播种人》遭到当局镇压，“播种人”运动便解体，无产阶级文学运动受到暂时的挫折。

1924年6月，无产阶级文学者创办了《文艺战线》杂志，该杂志从《播种人》的“文艺上的统一战线”的立场出发，制订了如下的方针：（一）建立无产阶级解放运动的艺术的统一战线；（二）保持无产阶级运动中的个人的思想和行动的自由，广泛地吸收关心无产阶级文学运动的作家参加，扩大了统一战线。其后青野季吉等主张无产阶级文学运动，应以马克思主义思想来统一。缘此中西伊之助等非马克思主义者开始退出《文艺战线》，无产阶级文学运动的统一战线出现第一次裂痕。于是，《文艺战线》联合其他无产阶级文学杂志和个人如林房雄、江马修等，在反对资本主义的社会主义旗帜下，于1925年成立了“日本无产阶级文艺联盟”（“普罗联”），作为文艺运动的统一的联合体，实现了第一次联合，成为无产阶级文学史上的一个重大事件。在这种背景下，无产阶级文学运动获得迅速的发展，迎来了无产阶级文学的第一个繁荣期。

1926年11月，“普罗联”第二次大会，接受福本和夫“左”倾的影响，贯彻他的“分离・结合论”，企图将“普罗联”的统一战线性质改变为统一的马克思主义团体，于是将所谓“不纯分子”分离出去，一批非马克思主义者如加藤一夫、秋田雨雀、小川未明等被排斥在战线之外，让受福本主义影响的属于东大新人会的中野重治、鹿地亘等参加进来。鹿地亘提出在意识形态领域进行“彻底斗争和分离”，企图使文学运动统一到无产阶级革命运动中去。中野重治加以支持，认为“横在我们面前的战线，只有一条全无产阶级的政治战线，其中不可以有什么特别的艺术战线”。[①] “普罗联”实行改组，成立了“日本无产阶级艺术联盟”，创办《无产阶级艺术》杂志，从而宣告无产阶级文艺以“开放门户”为宗旨的使命已经结束，实行了关门主义。以此为契机，被开除的非马克思主义者另立“无产派文艺联盟”，创办《解放》杂志，无产阶级文学运动的统一战线出现了第二次分裂。

这时，日共的山川主义和福本主义的尖锐对立开始带进了“普罗艺”内部。1927年6月“普罗艺”召开中央扩大会议，以鹿地亘、中野重治等为代表，以批判山川的“折中主义”为由，将藏原惟人、青野季吉等16人排斥出“普罗艺”。藏原惟人、青野季吉等人旋即成立“劳农艺术家同盟”（“劳艺”），以《文艺战线》作为机关杂志，从而呈现了第三次分裂。

---

① 伊藤整等编：《日本现代文学史》(2)，讲谈社1980年版，第165页。

同年7月，共产国际通过了《关于日本问题的决议》（即《二七纲领》），批判了山川主义和福本主义。“劳艺”内部围绕这个问题又出现政治上的分歧。青野季吉、前田河广一郎等支持山川均路线的人，要在《文艺战线》上刊登山川均批判福本主义的文章，藏原惟人、藤森成吉等人认为《文艺战线》杂志不应刊登这类政治性文章而加以反对。11月间，藏原惟人等49人便退出“劳艺”，另立“前卫艺术家同盟”（“前艺”），创办《前卫》杂志，形成了第四次分裂。

自此时至翌年3月止，出现了无产阶级文学运动内部“劳艺”、“前艺”和“普罗艺”三派分立的态势。尽管这样，根据《二七纲领》批判了“左”、右倾的偏向之后，政治上基本取得了一致，为无产阶级运动在政治思想上作了统一的准备。文学运动内部也出现了要求统一的动向。但“普罗艺”仍然存在福本主义的倾向，在文学上与“前艺”还存在着意见分歧。“前艺”认为作为无产阶级艺术，要提高其艺术水平，才能与资产阶级艺术作斗争，所以主张“确立无产阶级艺术”；“普罗艺”的鹿地亘、谷一等则认为首要任务是推翻资产阶级社会和打倒资产阶级艺术，在建立社会主义之前，要确立无产阶级艺术是不可能的。在组织形式上，“前艺”认为新的联合体应是文艺的统一战线组织，而“普罗艺”则认为它应是大众的组织，具有青年同盟的性格。藏原惟人适时地号召无产阶级文学各派应摒弃政治上和艺术上的分歧，在反对日本帝国主义、反对资本主义的大前提下实现联合。中野重治在《如何进行具体的斗争》一文中呼应，提出当前的任务之一，就是同资产阶级艺术作斗争。藏原惟人在《无产阶级艺术运动的新阶段》一文中，提出左翼文学界的统一战线和艺术大众化的问题。两派都强调根据当前的任务，建立全左翼艺术家的统一战线是必要的、迫切的。最后，他们在藏原惟人提出如下两个条件上达成统一：（一）以现存的无产阶级艺术团体为中心，包括一切农民艺术家团体、左翼的小艺术家团体；（二）加入联合体的各团体保持其组织和意识形态的独立性。中心内容是保证各团体的主体性。[①] 这样，1928年3月由“普罗艺”、“前艺”、“劳艺”等八个团体成立了“日本左翼文艺家联合会”。同月，除“劳农艺”外，在此基础上诞生了“日本无产阶级艺术联盟”（“纳普”），创办《战旗》杂志，基本上实现了大团结。“纳普”掌握了无产阶级文学运动的主导权，这是具有转折意义的重大事件。“纳普”时期，在理论

---

① 藏原惟人著：《无产阶级艺术运动的新阶段》，载《近代日本文学评论大系》第6卷，第104页。

方面还存在不少分歧，藏原惟人提出无产阶级现实主义理论以后，曾就艺术大众化、艺术价值与政治价值等理论问题进行论争。但在藏原反对文学论上的主观主义、观念主义，同时反对创作方法上的自然主义这点上，没有引起直接的论争，得到了基本上的承认。在创作活动方面，如上所述，达到了前所未有的繁荣，迎来了无产阶级文学的全面高涨。

到了 1931 年，日本帝国主义发动“九一八”事变，对外加紧侵略步伐，在这种严峻形势下，无产阶级文学运动一方面要组织力量反击日本帝国主义的侵略政策，一方面要使文学创作适应这个新形势，藏原机械地引进苏联“拉普”的“辩证唯物论的创作方法”，同时提出文学必须成为党的事业，艺术组织又是政治组织，并倡导将无产阶级文学运动的根扎在企业和农村的大众中，建立文化小组进行政治活动。为此，“纳普”于 1931 年 11 月将其所属的文学、戏剧、美术、音乐、摄影等六个专业同盟以及其他无产阶级文化团体，合并成“日本无产阶级文化联盟”（“考普”），创办《无产阶级文化》杂志，还另立日本无产阶级作家同盟，创办《无产阶级文学》杂志。

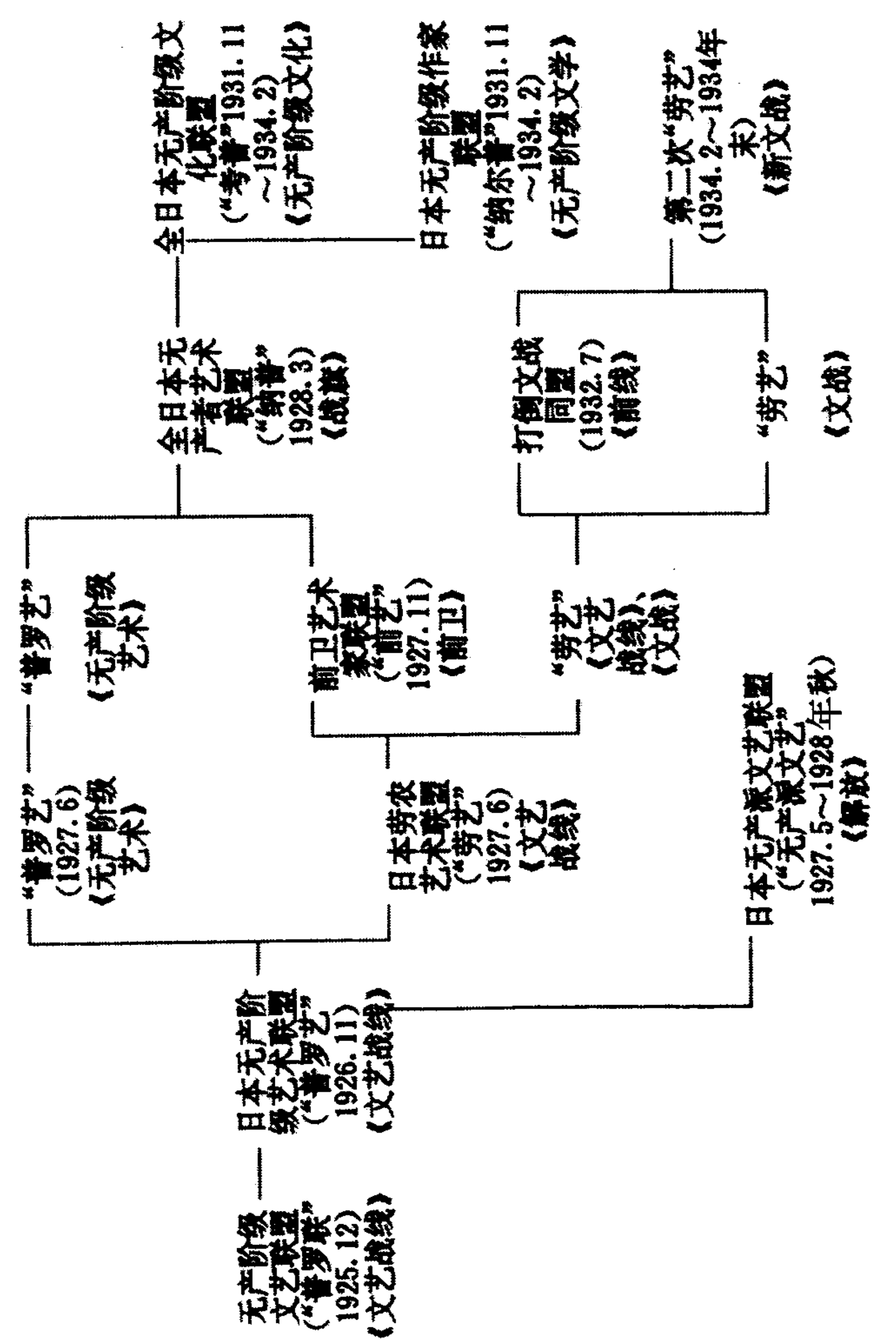
随着政治形势的急转直下，1932 年 3 月，“考普”中央部及各团体约 400 名成员被捕，机关杂志遭禁止发行。正如战后的《文学时标》创刊词所概括的：当时敌人“首先镇压无产阶级文学，接着把沾满血迹的手伸向无产阶级同路人的作家，伸向进步和主张自由的文学工作者。他们从热爱和平和人道的作家手中夺走了笔，进而又扼杀现实主义文学流派”[①]。翌年 6 月日共领导人佐野学、锅山贞亲声明转向，出现了“转向”思潮和“转向”文学思潮，无产阶级文学家多数“转向”或转入地下斗争，胜本清一郎等则主张“尽量保持合法性，以建立广泛的统一战线”，但实际上已无可能。无产阶级文学运动及其统一战线遭到了空前残酷的镇压，于 1934 年 2 月完全瓦解了。

为便于了解，现将无产阶级文学发展过程列表如下（下页）：

在日本文学史上，如何评价战前日本无产阶级文学的地位，是研究现代日本文学史的一个重要命题和课题。这是一个历史的科学的问题。因此，评价这个问题，重要的是不应以阶级偏见取代科学的态度，或者借口无产阶级文学运动及其文学的某些缺点和错误就全部否定它，或者强调它在理论上和创作上有独创性就全部肯定它。应该说它有成就也有挫折，其原因是复杂的。有主观的也有客观的，有政治、社会上的，也有理论、文学上的因素，但对其文学上取得的成果应采取实事求是的科学态度，做出客观的评价和科学的总结。

---

① 《文学时标》创刊号，1946 年 1 月 1 日。



首先，世界无产阶级文学运动及其文学的诞生不是偶然的。文学是在社会发展过程中产生，随着社会的发展而发展。从产生阶级社会之后来说，文学史上出现过奴隶主阶级文学、封建阶级文学和资产阶级文学，它们都是阶级社会发展过程中的产物，无不打上阶级的烙印。就以资产阶级文学来说，欧洲从中世纪封建社会向近代资本主义社会转变，就产生过西欧的文艺复兴；随着资本主义体制的确立，就出现过积极的浪漫主义和批判现实主

义。世界无产阶级文学运动及其文学也不例外，它是从无产阶级与资产阶级的斗争中发生和发展的。无产阶级文学萌芽从英国宪章派诗歌、法国的巴黎公社文学起，到了20世纪前半期，发展到成为规模最大的文学运动。这是人类历史上“第一次广泛的、真正群众性的、政治性的无产阶级革命运动”①的产物。日本无产阶级文学也是其中的一环。

这就是说，在日本文学史上，日本无产阶级文学运动也是“第一次广泛的、真正群众性的、政治性的无产阶级革命运动”的产物，它提出文学为无产阶级服务、为人民大众服务的方向，特别是通过“艺术大众化”的论争，就这一方向性问题取得了几乎一致的认识（当然这个问题并非完全解决了），确立了无产阶级文学的“阶级性”和“大众化”的原则，这是文学观念上的根本转变，为改革文学观、建立无产阶级文学的理论体系方面，做出了历史的贡献。

无产阶级作家重视接近工人、农民和人民大众，参加他们的实际斗争、体验他们的实际生活，努力站在无产阶级的立场上去描写他们，第一次让工农和劳苦大众成为主人公，登上了日本的文学舞台，开辟了广阔的创作道路，曾经造成题材、体裁和艺术形式的多样化。同时，比较充分地发挥了作家的独创性，产生过不少优秀的作品，其中有些成为传世之作，为现代日本文学史增加了最闪光的一页。当然，由于运动内部存在片面理解阶级性，在“文学从属政治”的片面口号的影响下，将阶级性与人民性、政治与文学、世界观与创作方法等关系加以对立起来，对文学的特殊规律和作家的创作个性则没有给予合理的强调，使得不少无产阶级文学作品流于政治化、概念化，也出现过题材狭隘、内容平庸、形式呆板、风格单一、几乎千篇一律的现象。

从无产阶级文学运动的历史位置来说，正如德永直所指出的：“在漫长的一千年间，在日本文学史上未曾有过被压迫阶级的文学，当然更没有具有阶级觉悟的被压迫阶级的文学史了。我们是在日本无产阶级革命运动中觉醒，在日本的先觉的革命艺术家们的斗争历史教导下，第一次走进日本文学史的。”②仅这一点，就足以确立它在历史上的地位。

其次，就是日本无产阶级文学的继承与借鉴问题。日本无产阶级文学，从无到有，发展自己，壮大自己，这种创造精神是应该肯定的，日本无产阶级

---

① 列宁：《第三国际及其在历史上的地位》，《列宁全集》第29卷，人民出版社1956年版，第276页。

② 德永直著：《关于〈没有太阳的街〉的一些说明》，《没有太阳的街》（中译本），人民文学出版社1985年版，第407—408页。

文学是日本文学发展长河的一段,不能与之割断。它们在理论上虽然强调过文学的历史传承性,藏原惟人并作过一些尝试性的探索,中野重治也研究过石川啄木的创作经验,但仅此而已。从整个无产阶级文学来说,对于日本古典的传统,对于自《浮云》以来所形成的日本近代文学的传统,并没有组织认真地学习和批判地摄取其成果。鹿地亘、谷一甚至提出过打倒一切资产阶级艺术的口号,据山田清三郎认为无产阶级文学运动"连近代日本文学史也没有进行过研究"。[①]

日本无产阶级文学是世界无产阶级文学的一个组成部分。它直接接受苏联十月革命前后的无产阶级文学的影响,除了苏联以外,它是世界无产阶级文学运动最活跃的一部分。自 1928 年到 1932 年,日本无产阶级文学发展到全盛时期,不仅壮大了无产阶级文学的创作队伍,而且吸引了众多的同路人,连资产阶级艺术派——新感觉派的许多同人也转向无产阶级文学,形成了一股强大的力量,足以同资产阶级文学抗衡,显示了其发展中的生命力。但也正是在这一时期,苏联"拉普"对国际无产阶级文学运动的影响增大,同时它所提出的"文学的布尔什维克化"、"辩证唯物论的创作方法"的口号,对于世界无产阶级文学运动及其文学理论产生了一些消极的影响。日本无产阶级文学运动就是因为机械地照搬苏联"拉普"的理论,在许多方面产生了消极的效果,比如文学上的政治主义,否定文学的特殊性等等,使日本无产阶级文学失去了初中期的多样化发展的势头。当 1932 年联共(布)决定改组苏联文学艺术团体,取消"拉普",成立全苏联作家协会,提出了"社会主义现实主义"的理论,对无产阶级文学运动纠正偏向、迎来无产阶级文学决定性转变的时候,日本无产阶级文学运动却遭到了绝对主义天皇制国家权力的镇压而走向瓦解和崩溃,失去了重新调整自己的文学理论、方针和政策的机会。

最后,日本无产阶级文学运动另一个主要问题,就是关于阶级斗争与统一战线的问题。这是事关事业的成败的重大问题。从《播种人》时期提出广泛的统一战线开始,到"纳普"时期、"考普"时期,无产阶级文学的统一战线是取得了伟大的成就的,尤其是"纳普"时期,在《二七纲领》下统一认识,明确了基本的策略任务,组织了广泛的反对帝国主义战争的统一战线,广泛地团结了无产阶级作家及其"同路人",而且影响一大批资产阶级艺术现代派作家,乃至他们中与无产阶级文学运动保持一定距离甚或反对过无产阶级

---

① 山田清三郎著:《无产阶级文学史》下卷,理论社 1954 年版,第 412 页。

文学的川端康成、横光利一、武田麟太郎等也不同程度地转向同情无产阶级文学，不断地壮大无产阶级文学的队伍和影响，繁荣无产阶级文学的创作。但是，也出现过三四次的大分裂，究其原因，有文学因素，也有政治因素，并且政治因素多于文学因素。

首先，受到无产阶级政治上的“左”、右倾向的冲击，出现过在统一战线中放弃无产阶级领导权的折中主义的右倾错误，但更多的长期的是出现宗派的排外主义的“左”倾错误。这主要是不恰当地估计了革命形势，对统一战线提出一些不切实际的口号，与阶级斗争机械地联系在一起；另一方面，要求无产阶级文学队伍要纯之又纯，实行“统一前的分离”的方针，采取关门主义的政策，因此吓跑了或排斥了一大批同路人和同情者，乃至把某些人赶到敌对营垒那边去，这是不利于无产阶级文学事业的发展的。

其次，无产阶级文学理论从生成到成熟，存在一个反复认识和不断提高的过程，不可避免地产生不同的观点，因而在运动内部实行艺术民主是必要的。但在这方面，日本无产阶级文学运动还存在一些问题，诸如理论观点上的分歧，往往不是通过论争，以求达到学术上的认识提高，思想上的团结一致，而是容易上纲上线甚至人身攻击，不利于团结，动辄就引起分裂，“成了无产阶级文学运动的一大癌症”[①]。同时，文学艺术与其他意识形态不同，它具有自己的特殊内容，即它所要揭示的特殊本质，因而在艺术的创作风格和作风上必然存在多样化。无产阶级文学艺术运动内提倡无产阶级文学自己的创作内容、形式和方法是十分必要的，但在统一战线的框架内，“无可争论，写作事业不能作机械划一，强求一律，少数服从多数。无可争论，在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”。[②] 而日本无产阶级文学运动内部对待这个问题，比如论争和贯彻“辩证唯物论的创作方法”上是否有些过于简单地对待呢？

概观无产阶级文学运动经历了艰难曲折的历程，它在法西斯政权的政治镇压下和文化围剿下，能取得这样不朽的成就，这是伟大的历史功绩。但从运动本身、理论指导和创作实践上看，也存在不少问题，有待于总结，有待于弘扬其闪光的部分，以迎接光辉的未来。在这里我们不妨引用鲁迅的一句话来概括：这就是“文学自觉的时代”到来了！

---

① 藏原惟人著：《无产阶级文学运动》，载《日本无产阶级文学指南》(一)，三一书房 1955 年版，第 20 页。

② 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社 1983 年版，第 68—69 页。

第二十三章　艺术现代派文学思潮

关东大地震后的社会情势与新感觉派的诞生——新感觉派的理论建设——围绕"形式主义论"的论争——新感觉派的思想艺术特征——新感觉派的成败——新兴艺术派与新心理主义

日本文坛最早出现的现代主义文学——新感觉派的源流，可以追溯到1914年第一次世界大战前后欧洲兴起的现代主义思潮的影响。20世纪初欧洲文艺领域出现的现代派，由于战后的混乱，人们深陷虚无与哀愁的思想泥潭，而得到普及和强化。在文坛上，意大利的未来派，德国的表现派，由瑞士而法国的达达主义，继而法国的超现实主义纷纷兴起。就艺术整体来说，还有立体派、构成派等等。这些欧洲现代派文学艺术20世纪10年代末20年代初很快就介绍到日本，森鸥外于1909年译介了意大利诗人马里内蒂的《未来派宣言》，1912年与谢野宽介绍了未来派的诗，萩原恭次郎、冈本润、壶井繁治等人创刊《红与黑》，岸田刘生等人开始系统地介绍立体派和构成派的新艺术观，尔后法国达达派作家保罗·莫朗的小说《夜开门》、德国表现派电影《加里加里博士》，凯塞的《加奈市民》，还有村山知义等人也将未来派、表现派戏剧引进日本。特别是1921年平户廉吉仿效马里内蒂，发表了《日本未来派宣言运动》，公开宣称要破坏一切艺术上的偶像，开始掀起了现代派艺术运动。但一战的主战场在欧洲，日本并没有受到像欧洲各国那样的物质破坏，日本知识分子也没有受到像欧洲知识分子那样的精神冲击，还没有适合其生长的土壤。所以这股潮流影响艺术界以及部分诗界，还没有

影响及整个日本文学。欧洲现代派文学在日本只是处于酝酿形成的过程，尚未成为一种思潮。

日本现代派文艺思潮的起因，首先是1923年发生了关东大地震，引起了政治、经济的大混乱，给日本社会、文化生活带来严重的困难，深化了资本主义的危机，与此同时，苏联十月革命的胜利，促进马列主义在日本的传播，工农革命运动方兴未艾。日本统治阶级在大地震之后，以维持治安为借口，对工农革命运动进行残酷的镇压，整个日本处在一片白色恐怖之中。破坏性的虚无思想，瞬间的享乐风潮席卷而来，造成人们精神上的窒息与荒废，他们对自己在社会的存在感到不安、彷徨，产生了消极和绝望的情绪，竭力挖掘自我内心的不安，追求刹那间的美感、官能上的享受和日常生活中非现实的东西。这种精神上的变化，使日本现代文学需要具有其特别的性格。一种新文学出现，便成为必然的趋势。

其次，20年代初兴起的早期无产阶级文学，即工人文学、第四阶级文学，遭到日本统治阶级的残酷压制，几乎濒于毁灭。《解放》、《播种人》、《文学世界》、《新兴文学》等左翼杂志也先后被迫停刊。直至1924年左翼作家在一片白色恐怖中树起《文艺战线》的旗帜，重整无产阶级文学运动之前，无产阶级文学处在一个空白时期，这就促进了艺术派文学抬头的可能。

再次，长期统治日本既有文坛的自然主义盛极而衰，以“私小说”（亦称心境小说）为中心的日本纯文学走向了死胡同，其间虽然出现过“白桦派”、“新思潮派”文学，企图以新的技巧来挽回资产阶级文学的颓势，但仍未能改变文坛的停滞状态。许多新起的作家开始对旧的文学传统、旧的文学思想表达方法和旧的文学形式表示怀疑和叛逆，乃至全面否定和破坏，尝试着探索一条新的文学创作之路。

也就是说，当时无论在社会条件或文学条件来说，都为一种新文学的诞生提供实现的可能性。新感觉派的诞生和发展，就是将这种可能性变成现实。可以说，新感觉派的形成是有其深刻的内部原因（包括日本社会原因和文学原因），欧洲现代派的外部影响，只不过是起了催生剂的作用罢了。

当时文坛的情势是：1923年1月，占据日本文坛的新思潮派作家菊池宽创办同人杂志《文艺春秋》，有意识地培养一批年轻作家，以对抗无产阶级文学的兴起，力挽日本文学从自然主义衰微之后的颓势。但是他们并未能达到预期的目的，因而一批有才华的年轻作家，像横光利一、川端康成不满于《文艺春秋》固守既有文坛和忽视新作家的倾向，他们认为艺术家的任务在于描写内部世界而不是表面现实，对日本文学传统表示怀疑，对一切旧有文

艺形式提出否定，主张追求“新的感觉、新的生活方式和对事物的新的感受方法”，探索“表现形式上的革新”，即文体改革和技巧革新。他们甚至公开提出“破坏既有文坛”，进行“文艺革命”的口号。一群年轻作家便退出《文艺春秋》，由菅忠雄、今东光、石滨金作三人于 1924 年 9 月发起创办一份新的杂志，立即得到横光利一、川端康成、片冈铁兵的全力支持。同年 10 月，他们和中河与一、伊藤贵磨、加宫贵一、佐佐木茂索、佐佐木津三、十一谷义三郎、诹访三郎、铃木彦次郎等 14 人，继无产阶级文学派创刊《文艺战线》之后，宣布新刊物《文艺时代》问世。翌年 11 月酒井真人、岸田国士、南幸夫三人，1926 年 3 月，稻垣足穗、三宅几三郎二人加入，1925 年今东光中途退出，同人共 18 人。

关于《文艺时代》创刊的目的，川端康成在《创刊辞》中指出：“《文艺时代》诞生的目的，是新作家对老作家的挑战，可以说是破坏既有文坛的运动。”“我们的责任是革新文坛上的文艺，从而从根本上革新人生中的文艺和艺术观念。确定《文艺时代》这个名称，既是偶然，又不一定是偶然，从‘宗教时代’走向‘文艺时代’这句话朝夕萦绕在我的脑海里。旧时宗教在人生和民众中所占据的位置，到未来的新时代将由文艺所取代。……然而，只有我们才能创造新的文艺，同时创造新的人生”。“站在过渡期的年轻人，为了自己的生存，唯一的出路就是坚持《文艺时代》应有的姿态。这份杂志恍如方舟上的一根桨，把我们救起载运到明天的彼岸”。[①] 但是，他们没有明确解释新的文艺和新的人生是什么？也没有明确提出自己的系统的文学见解和在创作上形成比较鲜明的艺术风格，即还没有建立起一个自觉的新文学流派。所以川端康成在其后的《新感觉派辩》一文中曾这样写道：《文艺时代》只是代表新进作家，它“不是新感觉主义的机关杂志”，“同人不是全部都是新感觉主义者”。[②] 尽管如此，这些新作家的结合，其动机是由于不安于既有文坛的秩序，希望以一种新的文艺冲破旧的束缚，打破文坛上令人窒息的停滞状态，则是很明显的。

在《文艺时代》创办之前，他们中的一些人已经发表过反传统小说的作品，不追求事物外在真实，不使用呆板的文体和烦琐的语言，而是直观地把握事物的表象，运用感性的表达方式，使用新奇的文体和华丽的辞藻。总之，他们从探求艺术的创新之路出发，寻求新的感觉现实，革新艺术形式和

① 川端康成著：《川端康成全集》第 32 卷，新潮社 1933 年版，第 410—414 页。
② 同上，第 476—477 页。

内容，比如横光利一的《太阳》、《苍蝇》，川端康成的短篇集《感情装饰》等已经显露了这种新倾向。尤其是横光利一在《文艺时代》创刊号上发表的《头与腹》，更具新感觉艺术的特色。1924 年 11 月，评论家千叶龟雄发表了《新感觉派的诞生》一文，充分肯定这种新倾向，指出："这是站在特殊视野的绝顶，从其视野中透视、展望，具体而形象地表现隐秘的整个人生。所以从正面认真探索整个人生的纯现实派来看，它是不正规的难免会被指责为过于追求技巧。不过，我觉得这也不错。它，不仅把现实作为现实来表现，同时通过简朴的暗示和象征，仿佛从小小的洞穴来窥视内部人生全面的存在和意义。这种微妙的艺术之发生，是符合自然规律的。""他们的心理机能，首先是心情、情调、神经和情绪具有最强烈的感受性。因此文化的艺术应当引导到这一步，即具有内部的生命"。文章还写道："迄今表现出来的，所谓'文艺时代'派的人们所具有的感觉，无疑比任何感觉艺术家更沉浸在新的语汇、诗和节奏的感觉中，……从正面显示了这是应该存在的一种艺术倾向。"千叶龟雄给他们起了"新感觉时代"、"新感觉派"的名称，同人们接受了这个名称，并在理论和创作实践中积极根据千叶龟雄的总结，自觉地强化新感觉主义的这些特征，使新感觉派作为一个自觉的文学流派而正式诞生，与无产阶级文学一起掀开了现代日本文学的序幕。

千叶龟雄对新感觉派的肯定和命名，鼓舞了《文艺时代》中的横光利一、川端康成、片冈铁兵、中河与一等人，也引起了《文艺时代》内部的不同反响，今东光宣布退出这一流派。同时，遭到既有文坛的广津和郎、生田长江、宇野浩二等人的强烈反对，指出感觉主义是追求生硬的、卑俗的，乃至颓废的感觉快乐的倾向，批评他们的神经和感觉是异常的、病态的。

新感觉派作家连续发表了一系列文章进行反驳，如横光利一的《感觉主义》、川端康成的《新进作家的新倾向解说》、《新感觉派辩》，片冈铁兵的《告年轻读者》、《新感觉派的主张》等，阐明自己的文学主张，逐步建立新感觉主义理论，并且在文学实践中有意识地强化新感觉主义的倾向。从某种意义上说，这场论争促进了新感觉派走向自觉运动。

在论争中，川端康成和片冈铁兵成为新感觉派的理论支柱，为建立新感觉主义理论基础立下了功劳。尤其是川端康成的《新进作家的新倾向解说》一文，从哲学思想到文学形式对新感觉派作了全面系统的论述，引起了文坛的注目。一些评论家认为这篇论文"在一定程度上规定了新感觉派作家的

创作方法和运动方向”。①

他们的论点可归纳为几个方面：

（一）主张主观是唯一的真实，否定现实世界的客观性，从而强调文艺要“表现自我”，而“表现自我”又全取决于“新的感觉”。所以他们以为感觉就是将其触发对象从客观形式变为主观形式。理由是，因为有自我，天地万物才存在，自我主观之内有天地万物，以这种心情去观察事物，这是强调主观的力量，信仰主观的绝对性。另外，天地万物之中有自我主观，以这种心情去观察事物，是主观扩大，让主观自由活动。这种想法发展下去，势必自他一如、万物一如，天地万物都将失去境界，融成一个精神的一元论世界。这就是主客一如主义，以这种心情去表现事物，就是今天新进作家的表现态度。他们又解释说，新感觉派是承认客观真实的，不过那客观真实是瞬间的真实，从真实出发，只是不回到真实罢了。

（二）主张文艺创作应把感性、知性放在理性之上，表现自我感受和主观感情，从而贬低和否定理性的价值和作用，全然以个人的“感觉生活”，取代理性认识。所以他们要求尊重“感觉生活”，认为“感觉生活”是现代的主观的知性触发的，感觉就是一种“精神爆发”，将感情、知性与理性全然割裂开来。所以他们强调：“新感觉的文艺当然应该归于新感情的文艺”，要“忠实于主观直感，这也就是感觉的新表现。”“新感觉主义不是以感觉的发现为目的，而是在于人的生活中所占的位置，把人生的这个新的感受运用到文艺世界中去”。他们认为，所谓新感觉派的表征，就是剥去自然的表象，跃入物体自身主观的直感的触发物。……所谓主观，是指认识物体自身的客体的活动能力。所谓认识，就是知性和感性的综合体。而构成认识这个客体的认识能力的知性和感性是跃入物体自身的主观概念的发展。新感觉之所以“新”，与一般感觉在感觉的触发上是不同的，所感觉的新就是感觉和被纯粹客观触发的感性认识的内容表征。即其触发体的客观是纯粹客观的，而且包括一切形式的假象和一般意识的表象内容，从这种统一体的主观式的客观中触发的感性认识的内容表征，就是比感觉还要有新感觉的表征。也就是说，新感觉的表征，至今必须依靠知性，是内在直感的表征。

（三）他们主张形式决定论，认为形式即内容，内容即形式，而形式是决定内容的，离开了形式，就无所谓内容。他们强调没有新的表现，就没有新的文艺。没有新的表现，就没有新的内容。而没有新的感觉，也就没有新的

---

① 福田清人等编者：《川端康成——人和作品》，清水书院 1978 年版，第 67 页。

表现。简言之,就是主观决定客观,形式决定内容。有关详细内容还将在下面形式主义论争一节中阐述。

（四）主张文学革命,否定日本文学传统,全盘接受西方现代主义文学。他们认为“过去时代的文艺已经无力传播现代精神”,而达达主义是最好的新的表达方法,达达主义自由联想的结果是断断续续的心像罗列,扬弃其不明白的部分,就导出主观的直观的感觉的新表现,以此可以从旧的表达方法解放出来。也就是说,他们强调的是技法上的革新,走西方现代派的道路。

概括来说,新感觉派的理论是以主客观唯心主义作为哲学理论基础的。他们致力于探求自我,用自我的信仰来代替其他一切信仰,即相信主观的力量,相信主观的绝对性,立足于“扩大主观”,“让主观自由翱翔”。他们把自我看作是存在的核心,把世界万物看成是“自我”的表现、补充或者阻碍;以为只有意识才是真正的存在,而物质世界、存在、自然界,只是意识、感觉、表象、概念的产物。实质上,他们是以“没有感觉就不能认识事物”这一论点为依据,把感觉看成是唯一的实际存在,从而否定外部世界的存在,否定理性认识的作用,走向非理性主义。他们在文学创作上,重视表现自我感受和主观感情,重视主观和直感的作用,认为文学的象征远比现实来得重要,对现实生活采取否定的态度,标榜文学的创作无目的性、无思想性。在创作方法上,集西方现代派之大成,是西方各种现代派艺术的综合体。横光利一在《新感觉活动》一文就直率承认:“未来派、立体派、达达派、象征派、结构派,以及如实派一部分,都是属于新感觉派的东西。”川端康成在《答诸家的诡辩》一文中批驳一些评论家指责新感觉派完全模仿莫朗时更形象地说:“可以把表现主义称做我们之父,把达达主义称做我们之母,也可以把俄国文艺的新倾向称做我们之兄,把莫朗称做我们之姐。”

可以说,新感觉派是重视主观的表现,艺术的象征和形式的革新。它不是文学思想的变革,又不仅仅是技法上的革新,而且是意味着新的文学思潮的萌生。

新感觉派重视形式,其理论的变种就是形式主义文学论。其时,无产阶级文学运动正以压倒的优势在勃兴。新感觉派中的横光利一、中河与一、池谷信三郎等,针对无产阶级文学运动内部围绕艺术大众化论争过程中涉及形式论并提出“内容决定形式”的观点,便就此与之进行针锋相对的斗争。无产阶级文学运动方面,以藏原惟人、平林泰子、胜本清一郎等进行反论和批驳。这一形式论的论争,是当时文艺批评的一个中心问题,文学史家称之为“形式主义论争”。

论争是 1928 年 11 月开始，首先由于横光利一在该月《文艺春秋》上发表一篇“文艺时评”，就内容与形式的关系对藏原惟人、平林泰子的“内容决定形式”的论点进行批判而引起的。也就是说，论争的第一个内容，是内容与形式的关系问题。横光在文中论述：“形式只不过是与有节奏的意义相通的文字罗列。没有这种文字罗列的形式，就不可能有内容。因此形式先行于内容。”同时他进一步指出所谓内容，“就是通过形式所看到的读者的幻想，所以这种内容完全是由形式来决定的”。[1] 池谷信三郎也说“首先，艺术最重要的是形式，其次是感想，第三才是思想”。[2] 藏原惟人则反驳说：“艺术是意识形态，同时又是技术。是内容，同时又是形式。如果形式由内容来决定是事实的话，那么其形式就不会由内容自发地产生这也是事实。”“艺术作品之形式，只是作为新的内容所决定的、过去的形式的发展而产生的。从马克思主义的观点来看，这是唯一正确的艺术原则。”[3]

论争的第二个内容，是主观和客观的关系问题。横光指责藏原惟人的“内容决定形式”论是“主观决定客观”的唯心主义论，并攻击藏原“越来越礼拜唯心论”。他说：“文学的形式是文字的罗列。文字的罗列是文字本身拥有容积的物体，因此是客观物的罗列。若说有客观才有主观的起动，那么文学的形式不就应该是决定文学的主观吗？所谓主观就是由客观形成的形式给予读者的幻想。”[4]强调日本使用象形文字，更应有独特的形式论。

藏原惟人提出质问：“艺术形式果真是‘客观’吗？其内容果真是‘主观’吗？换句话说，艺术的形式是‘物质’，其内容是‘精神’吗？”接着他就以下两个方面对横光这一观点进行了反驳：“第一，艺术本身的整体，即其内容与形式都是物质的东西——是社会物质生活的反映，而不是物质本身，因此用我们的观点来说，这种将艺术上的‘物质’与‘精神’、‘主观’与‘客观’对立起来的观点，真的只能是幼稚的天方夜谭了。第二，应该看到，这是两个命题，即我们的‘内容决定形式’和形式主义者的‘形式决定内容’，这两个‘决定’却具有完全不同的内容。形式主义者的这个‘决定’，是说艺术上的形式就是一切，而我们的这个‘决定’，则认为在艺术上内容与形式都是重要的因素，两者不能分其高低，因为所谓艺术，内容和形式是不可分的统一。”

---

① 平野谦等编：《现代日本文学论争史》上卷，未来社 1966 年版，第 365 页。
② 同上，第 367 页。
③ 同上，第 366 页。
④ 同上。

同时“成为艺术内容的是人的生活本身。人的生活之需要，要求找出人的生活——物质的和精神的——最高的表现形式。不断努力在艺术上使这种生活——即艺术内容向最高形式发展。这时候，被采取的形式反过来会影响内容。但是，最后决定的因素常常是内容——生活”。①

论争的第三个内容，是素材与内容问题。中河与一断言，在形式之前绝对不可能有内容。他提出其创作规定是：(一) 素材，(二) 作者赋予素材以形式，(三) 内容通过形式接触第三者。因而(一) 素材的选择是表示作者的方向和兴趣，(二) 形式是表示作者的能力和技术，(三) 内容是离开作者作为思维的对照而散发到社会。即形式作用于素材，而内容是稍后于素材而产生，所以素材 + 形式→内容，然而产生内容的最大动力是形式。而且也不承认影响形式的任何内容。据此，他特别强调：“形式是素材的飞跃，不能简单地将形式理解为技巧。我们的形式主义是不单停留在技巧法问题上，而要发展到生活毅力，故具有现代的情趣。”②小山内薰也说：“艺术的价值是由形式和材料来决定的。”作为新进理论家的小林秀雄就这个问题表示：中河的“素材 + 形式→内容”这一图式是粗糙的，作家“先遇到的问题，就是自己的艺术活动本身，对于拥有这种图式的自己的思索活动，岂不变成单纯的素材了吗？……他的不相信自我意识，第一步就错了。”小林指出其致命之处是：“首先，如果意志和热情的发展从这个图式中超脱出来，那么这就不成其为图式了。因为图式的性质，就是所有的存在都不能从图式中摆脱出来。其次，作家给素材以形式的活动也是俨然存在的一种运动，因此也必须使这个图式适用于它。于是，可以断定这种运动是无意识的、是飞跃的。这样一来，就同作家的愿望相违了。究竟为什么作者如此害怕热情和意志呢？”③

这场论争虽然只是围绕“形式主义”问题进行，但它涉及人生观、文学观和文学方法的全面问题，这一文学思潮的对立，正是当时资产阶级艺术现代派文学思潮与无产阶级的文学思潮的对立与抗争的一个侧面的反映。两派各自坚持自己的立场，无产阶级沿着自己建立起来的马克思主义文学理论和与之相应的新的艺术形式向前发展，而新感觉作家仍然坚持在其观点指导下开展创作活动。特别是中河与一仍然固执己见，于 1930 年出版了专著

---

① 平野谦等编：《现代日本文学论争史》上卷，未来社 1966 年版，第 370—371 页。
② 同上，第 381—385 页。
③ 同上，第 403—404 页。

《形式主义艺术论》积极开展形式主义文学运动,但收效甚微。伊藤整、小林秀雄等新进评论家取而代之,开展艺术现代派的理论活动。

可以说新感觉派的理论基础是脆弱的,支离破碎的,最终也没有形成自己系统的文学论,他们主要是由创作来支撑,较有代表性的作品有:横光利一的《太阳》、《蝇》、《头与腹》、《春天马车曲》、《静静的罗列》、《拿破仑与疥癣》;川端康成的《感情装饰》、《梅花的雄蕊》(后同《柳绿花红》合篇改称《春天的景色》)、《浅草红团》;片冈铁兵的《幽灵船》、《钢丝上的少女》;中河与一的《刺绣蔬菜》、《冰雪舞厅》;今东光的《瘦新娘》、《军舰》;十一谷义三郎的《青草》等。这些作品具有西方现代主义文学的特征,但它既植根于日本文化的土壤中,自然也带上日本文化色彩。

新感觉派特征之一,表现在被严重扭曲的时代与社会里,人的生存基本关系以及人的生存价值和意义。

新感觉派是垄断资本主义时代的艺术,是关东大地震后日本陷入政治、经济、社会、文化危机的产物,它不可避免地反映了当时日本社会分崩离析的状况,以及人们在激变中的感情波折、精神反常的心理现象和虚无颓废的精神状态。《蝇》以马车夫的"自我"为中心,揭示了人与人之间的冷漠关系,但作者一反通常客观描述的手法,通过大眼蝇的眼睛的透视力,来折射出马车夫与各种乘客之间在开车问题上的复杂关系,由此引出人与人、人与马之间的尖锐矛盾,最后以人马俱亡为悲剧的结局,企图以此来刺激人们的官能,让人痛切地感受到现实的阴冷和人生的不安。作者在这一幕带有戏谑味儿的悲剧中,强调了人生的无目的性和命运的偶然性,嘲弄人的渺小,人在命运面前似乎比蝇还软弱无力,曲折地反映了资本主义制度下人的孤独无依、苦闷彷徨、生存威胁,仿佛站在毁灭边缘的状况。《头与腹》通过描写路轨发生故障,列车停车后绅士与一般乘客在退票问题上的依存关系,着意说明在以权势财势为中心的社会里,人的心灵被扭曲的现实。《拿破仑与疥癣》描写平民出身的拿破仑受到贵族公主的侮辱,一时冲动,萌生一种报复心理,妄图把自己腹部的"平民病"疥癣传给贵族公主和征服俄罗斯,以显示自己作为平民儿子的力量。《冰雪舞厅》则写到富人穷奢极欲和穷人落魄潦倒,并构筑舞厅里出现的极度疯狂,使厅内温度急剧变化,圆顶冻结倒塌,狂人变成最丑陋而又优美的躯体,淹没在雪的底层。这些作品都反映了现存社会的不合理性,人与人之间处在一种不自然的畸形的关系,从某种意义上说是怀疑人的存在、价值和意义。《军舰》中的造船厂青工吉田终日累死累活地干活,没有什么东西值得他留恋,面对工厂的非人生活,他产生巨大

的苦闷、寂寞和黯然，而在工厂却“常常出现只有手或血肉模糊的脚在飞转——重物跌落时，或者被齿轮咬住时蔷薇色的内脏”。《钢丝上的少女》中的这种思想特征，表现尤为突出。小说的主人公“我”忆起目送着被父亲卖给马戏团老板当走钢丝的杂技演员的妹妹，手拿自己送给她的红气球远去的凄楚面影，不时产生一种空虚的亢奋，虚妄的幻影，“我”再不能忍受这分耻辱，打算杀掉充当老板资本的妹妹，但在心灵深处却又嘲笑这种杀人念头的“偶然的新奇”，于是自己买了一个红气球，仿佛与妹妹贴近了，觉得自己与妹妹的联系是脆弱的、微小的、美丽的存在。当他进入马戏团帐篷时，他的红气球脱手而飘向在空中表演走钢丝中的妹妹，妹妹一生的梦幻和色彩都移到红气球周围，变得鲜红，最后燃烧着旋转坠落下来，最后横陈在地上的，是女人的尸体。新感觉派作家这样一幅幅可怖的图景，是他们对现实解体的悲剧体验，是与人们在社会矛盾和冲突中的不安定情绪相一致的。作者从“我”打算杀死妹妹，“破坏那个暴戾可恶的资本家的资本”，到最后心中喊出：“我要杀死一切，破坏一切”，并在点题时指出：“这不是父亲的罪过，也许是这个社会造成的罪恶。”他似乎据此来重新探讨从旧的世界秩序中拯救人、解放人，以及人的生存的意义。

新感觉派特征之二，以混乱的思想意识，抽象地揭示资本主义社会矛盾和冲突，人本能的唯我主义以及非理性、反理性的东西，宣传悲观、绝望和颓废，人类生活的悲剧。

当时日本社会的灾难和激变，给人们的心灵造成严重的创伤，人性丧失，感情分裂，生活被扭曲，乃至达到疯狂的病态。新感觉派作家敏感地做出了自己的反应。《幽灵船》比较典型，写的是：一个海事遇难被冲上海角的舵手，半昏迷的状态中窥视身旁的小屋内，这时刻屋内一对男女制造的氛围，每一瞬间都在增长着热情和力度的节奏，一声声叩击着舵手的心脏，屋内的光景以强烈的色彩压迫着他的心，他恢复了一次生命。同时，屋内这对年轻的灯塔看守夫妇，妻子遭丈夫粗暴对待，怀念起死去的未婚夫的亲切相待，她失魂之中从半透明的酒中看见一个樱果的幻影，看见死去的男人的心脏……渐渐入睡，梦见未婚夫乘船回来，心想：难道是幽灵？作者通过舵手死亡之前和看守人妻子失魂之前屋内外的二部组成，以舵手在绝望中的官能享乐，来编织某种没落疯狂的病态心理。《春天马车曲》中的夫妻间的正常爱情被严重扭曲，他们只好通过互相嫉妒和猜疑，通过恶言恶语来表达“强烈的爱”。作者写这对恩爱夫妻的反常心理，在于说明在那个社会里，人与人的组合，包括夫妻的组合，是与善意和真诚无关，尽管相处在一起，但各

自却以自我为中心,谈不上互相信任,更谈不到真正沟通思想,这种变态的情感,从根本上怀疑爱情的可靠性,和人的相互理解的可能性,把情欲看成是痛苦与失常的根源。可是,作者却以"春天马车曲"这样华丽的辞藻来装饰凄怆的现实。《春天的景色》的主人公"他"目睹猴子栖坐在大象背上和睦相处,联想起释迦牟尼立下只有鸟枭共栖,蛇鼠同穴,他才安然圆寂的宏愿,触动了自己内心的苦恼:人世间还不如动物间和睦。它暗示"他"和情人千代子由于人们不理解他们的爱情,也由于来自千代子家庭的阻力,以感叹人情的淡漠。《浅草红团》以速写的手法,描写了一个个小故事,勾勒出浅草地方舞女群在社会无情压迫下挣扎着生活的世相,但作者没有去揭示这个黑暗角落冷酷现实的深刻性,而是以一个旁观者的姿态,将冷眼放在这个病态世界的黑暗中,去凝视和感受舞女舞姿的美。无论是《幽灵船》中的舵手、看守人妻子,《春天马车曲》中的夫妻,或者《春天的景色》中的"我",《浅草红团》的舞女群在畸形的社会里,已经失去本性,他们的感情被分裂、生活被扭曲,一切都被搅乱,这不是人类生活的悲剧吗?!

新感觉派特征之三,运用象征和暗示的手法,通过人在刹那间的感觉,展示内部人生的全面存在和意义。

新感觉派非常重视感觉的作用,认为"生命活在物质中,活在状态中,而联系实际的最直接的'电源'便是感觉",所以通过朴素的象征和暗示,来描写主观感觉的世界,是一个重要的艺术特征。《蝇》里始终把蝇放在凝视现实的位置上,通过大眼蝇的眼睛,再现出一幅人世间的生活图景。根据这幅图景,突出自我解体,感觉崩溃的内在必然性,又通过这种感受性,使人们产生一种丧失现实性的不安定感。蝇眼所透视的正是作者主观世界的感觉,以蝇眼来表现自我的主观感受,从而突破事物的表象,表现了事物内在的本质,乃至内部人生的真实。很明显,蝇是作为拟定的视点而存在的;它在马背上、车篷上和天空中,都是用其眼睛来观察人世间的种种生活现象。蝇眼就是新感觉作家所说的"小小的洞穴",它能够产生联系外部世界的最直接的"电源"。

如果说,《蝇》是通过这个象征性的"小小的洞穴",来窥视人类的生存和命运,捕捉"内部人生的全面存在和意义",那么《头与腹》便是运用"小小的外形"来象征"巨大的内部人生"。作家以"大腹"象征腰缠万贯的绅士,而"无数的头"象征一般乘客,只有"大腹"挤出人群办理退票手续以后,"无数的头"才如获天启,拥向"大腹"争先恐后地退票。这是通过"头"与"腹"的视觉作用,剖示人与人之间的畸形关系和依存法则。"大腹"实际上是世

人心目中的财势、权威和“真理”的化身，这是吸引“无数的头”的原因所在。作者选择了“头”与“腹”这一外在形态作为主观感觉的触发物，是为了使这个“巨大的内部人生”象征化、个性化，刺激人们产生一种新的感受，进而领悟这“小小外形”中所包含的思想意蕴，读者从中可以体察到作者内心深处的愤懑之情，以及对整个社会和人生的无限感慨。

新感觉派特征之四，就是通过新奇的文体和华丽的辞藻，来表现主观感觉中的外部世界，使描写对象获得生命。

新感觉派是提倡“从根本上革新文艺”，首先是革新文体，特别讲究行文的语汇、诗意和节奏，同时凭借主题的曲折、行与行之间的默然飞跃，情节的倒叙、重复和速度，创造一种意境，显示一种寓意。《头与腹》的首句：

> 大白天，特别快车满载着乘客全速奔驰，沿线的小站像一块块小石头被抹杀了。

日本文学评论家认为，这是新感觉派的典型的艺术语言，前半句是客观描述，大白天、特别快车、满载、全速都是最高状态用语，后半句作者有意识一反呆板的机械的客观描写，用“抹杀”两字，来强调主观的感觉，使人感觉到火车奔驰的迅速，从而引起另一种感觉观念。也就是以这种象征的表现，将快车全速奔驰的客观事实，同在头脑里感觉到小站“被抹杀了”的主观感受放在同一平面上，也就是把快车、小站和作者自我感受联结在一起，产生一种新鲜而强烈的节奏感，加强了主观感受的效果。

这种捕捉新奇的感觉和印象，还表现在将人的主观感觉、主观印象渗进客体中，使感觉升华，即使视觉、听觉、触觉乃至嗅觉对象化、客体化。《钢丝上的少女》将第一个气球的红色，同第二个气球的红色，复同第一个气球的红色联系，最后又与妹妹从钢丝上坠落，陈尸地上，出现一滩鲜红的血联系，使气球的红色与鲜血的红色，发挥感觉、幻觉的强烈色彩，给人一种强烈的官能刺激，造成一种情绪上的压抑和心理上的亢奋，作者虽然没有描写老板对妹妹的残酷剥削的客观事实，但读者通过这种刹那间的色彩直感——从气球的红色到鲜血的红色，自然创造出一种具有强烈的主观色彩的客观现实，深深感受到资本主义社会的冷酷无情。

这种色彩的感觉表现，在新感觉派作家的语句中，比如“仁丹广告灯叭的一声把整个头脑都染红了”，“眼睛成了红蔷薇”，“川流不息的红色仿佛把沿着街道一直伸向远方的开阔的山峡也吞噬了”，“蔷薇色的内脏”等等，

都没有直接说明客体的红颜色，而是通过主观的感受，反衬出物体的红色，以此表现主观感觉中的客观现实，或者将客观现实伸延到主观世界里去，给人一种感官的刺激，同样可以加强主观感觉的效果。

运用奇谲的语汇和特异的感受，在新感觉派的作品中也是屡见不鲜的。《浅草红团》写到隅田川上的两座桥——清洲桥和言问桥，作者运用象征和暗示的手法，记录了人物对两座桥的瞬间感受：言问桥是“清洁的 H”，“显示了直线美”，直线具有坚硬感，是象征男性；而清洲桥则具有“曲线美”，是暗示女性。这种奇特的描写乍一看令人莫名其妙，但作者的艺术追求还是比较明显的，他企图凭借审美主体的虚玄感觉，使伫立桥头喁喁交谈的少男少女显得格外楚楚动人。《春天马车曲》中将“废纸”比喻小孩，《太阳》中将鲜红的圆月比喻“男性生殖器图腾”，鸽子头比喻女人乳房，衣裳比喻心等等，诸如此类的描写，在新感受派作品中时常可以看到，它展现的是一种象征性的构图，给灵敏的瞬间感觉罩上一层玄理的轻纱。《刺绣蔬菜》更具典型性。这是一篇穷家妻子在厨房干活的记录，作者写了妻子对各种蔬菜的嗜好和期望，产生一种生机和新鲜感，她对蔬菜的感觉是：毛豆仿佛是“纽扣”，洋葱仿佛是“象眼”，连啃过的苹果也像是“在白缎子上留下大牙痕”，甚至手拿苹果的凉爽感觉，使苹果里“循环的微微脉搏”也轻轻地传到了她的掌心，而削苹果时，心情“就像要在它周围绣上刺绣”，削过的苹果则“包上一层无光泽的白色，恰似在白缎子上纵横交错地绣上奇妙的花纹”等等。作者用这种新奇的表现，暗示妻子忘却厨房家务劳动的繁重，油然发出对自然的赞美，乃至在梦中会见了青菜和水果的精灵，以表达妻子只有在厨房里最能感受到真正的纯粹的幸福。行与行之间默然飞跃和情节发展的速度，体现在《蝇》里，通过驿站的钟声、马车夫的割草声，写出一种动的转换，默然的飞跃，场面的调度，加上蒸笼沸腾，马喝足水，构成马车夫准备发车的场面，把马车夫的特异自我，同马车行将出发的动向联系起来，从鸣喇叭、炸响马鞭，到喇叭不响，马鞭停止，最后人马悲鸣，又复寂然无声，这种由静而动，又由动而静，很有节奏。它促成了蝇的活动，同时起到了预示死亡的不吉利的作用。这种表现，都是运用音响的感觉、听觉加以表达，使人直接从对象感受到一种跃动的节奏感，产生了暗示、象征、立体的效果。凡此种种新奇的语汇和特异的感受，将其触发物对象从客观形式转变为主观形式，将感觉作为坐标轴，跃进物质的主体，从中体验到一种生命的律动感，让读者在特殊的视野中透视人生，以及具象地表现人生。

新感觉派特征之五，运用拟人和夸张的手法，表现自我感受和内心世

界，描绘人物的纤细而哀伤的感情，描摹变态心理的微妙征象。

新感觉派的作家运用拟人、夸张手法，给对象赋予活力、个性和生命，然后将主观的东西，作者的思想感情跃入对象之中，使之生命化、性格化。《太阳》中有这样一句："他捡起一块小石头，扔进森林。森林把月光从几片柏树叶子上掸掉，喃喃地自言自语。"这种描写，使对象获得了生命，给人一种新的感觉。《蝇》里的蝇的全部活动，是拟人化的，它的大眼里凝聚了人的感觉、感情和意识活动，它"眺望"、"仰视"、"俯视"、"聆听"，把一幅幅人生图画衔接起来，悠悠地摆出一种"旁观者清"的架势，煞是叫人可怜、可叹、可笑。同样，以马车夫养成摸头屉豆包的怪癖，将"豆包"拟人化，比做处女的乳房，暗示马车夫这个独身汉的孤独人生，象征马车夫在性方面的过度抑制而形成的一种复杂的变态心理。《春天马车曲》里，丈夫把卧病在床的妻子比喻为动物园铁栅栏里的野兽，试图用这种残忍的恶意的语言，来表达隐藏在内心深处的"强烈的爱"。《春天的景色》中把梅花的雄蕊写成"宛如白金制的弓，曲着身子，将小小的花粉向雌蕊扬去"，以及"雌花的弓形，恍如一轮新月，冲着蓝天把箭放射"，以引起"对女子温柔的身躯的倾慕"。作者将白弓、新月、蓝天三者组合在一起，注入主人公的主观感情，充分表达出隐藏在内心深处的阴暗的欲求。接着笔锋一转，写了主人公想起被人暗杀死在舞台上的一代名优团十郎的铜像，以表白："也许是美的紧张与丑的紧张形成对照的关系吧"，反映了观察者的惶惑和颓伤的心情。这种夸张的拟人化的描写，虽然增加了某种主观的色彩，却过分渲染情欲造成的苦闷、痛苦和失常，表现了生理的、卑俗的、乃至颓废的官能享受的倾向。

新感觉派还运用这种技巧，创造诉诸视觉、听觉的动态。《浅草红团》写到"日本式的林泉"，"西洋式的早晨"，造成一种声与色，企图给人一种清新的感觉。《温泉旅馆》的阿雪把男客的"甜言蜜语"，直接比作弟弟身上被继母痛打的"青一块紫一块"；本来"甜言蜜语"和"青一块紫一块"是毫不相干的，但作者把听觉作用和视觉作用统一在一个感觉概念里，以视觉中的"青一块紫一块"来渲染、加强听觉中的"甜言蜜语"的感觉印象，同时象征阿雪通过自己的人生经历，深知男客的"甜言蜜语"意味着什么。这些描写，都竭尽拟人、夸张之能事，创造出一种主动的、奇幻的艺术境界。

新感觉派作家是具有丰富的感受性和敏锐的观察力的。他们不满于当时的日本社会和文学现状，对于资本主义社会人的生存基本关系是相当敏感的，并以其丰富的感受性生动地表现了人的内心的苦闷心绪，对人性的绝

望和对丧失现实性的不安精神状态，同时也是愿意去揭示社会的丑恶与罪恶的。但是，他们又常常缺乏正视现实的勇气，对现实社会失去信赖，认为自我是无能为力，因而追求一种超脱，一种心灵深处的不安感。正因为如此，他们没有，也不可能对冷峻的社会现实进行积极的正面的揭示，总是把现实抽象化，通过作者自己的主观感觉来曲折地反映现实世界中不协调的关系和矛盾现象，流露出虚无主义、悲观主义、唯我主义，乃至颓废主义的倾向。可以说，新感觉派文学在思想上是具有两重性格，它既折光地反映资本主义的矛盾现象，又有意无意地掩盖矛盾的实质，而游离于日本的社会现实和大众的生活感情之外，反映了近代个人主义和人性的解体过程。它是伴随着科技文明的发展和生活模式的现代化，加上都市文化的冲击而出现的，是以一战后和“关东大地震”后日本社会的不安定作为背景的，它对于了解当时日本社会无疑是有其认识作用，但它一味寻求新鲜的刺激、神经的刺激、乐于官能末梢感觉的陶醉和麻痹，具有浓重的颓废色彩，又是一种带有一定破坏性的思想。

与其说新感觉派是文学思想的变革，不如说是文学形式的革新。在现代科技革命和现代文化演变的影响下，新感觉派无论在思维方式，或在感觉方式和表达方式，与向来的文学不同，发生了巨大的变化，他们大大地加强人的主体认识作用，感觉方式趋向深入细腻，表达方式转向暗示与象征，同时积极变革文学的形式、文体和语言，着力于文学技法的革新，尤其在生动描摹人物的主观感觉、细腻剖析人物的心理，运用“意识流”深化人物的感情和心理活动，以及调动新颖的艺术表现手段等方面，确实是一次文学革命的尝试。但是，他们放弃传统的完整的故事结构和典型人物的塑造，一味追求意念的闪现、离奇的形式和隐晦的辞藻，完全拘泥于方法论上的技巧的新，形式上的翻新，也许这是一个致命的弱点。

总括来说，在哲学思想和文学思想上，新感觉派无批判地接受西方现代主义哲学的消极影响，无视社会生活中主流的、本质的东西；在表现技法上，盲目模仿西方现代主义，无视日本文学传统的继承，恐怕可以说，这是新感觉派的失败原因之所在吧。日本无产阶级作家中野重治在批评新感觉派时指出：“当时阶级斗争关系已经明朗化，然而其时诞生的新感觉派却不是设法抓住这个问题，努力用感觉的语言去反映它，而是企图脱离和逃避这本质的东西。这样，作为一种新感觉，它成功时，就是脱离大多数人的生活基础，完全脱离现实了。”日本文学史家吉田精一也说：“（新感觉派）在思想上没有建设性，而只是在形式和手法上企图打破旧习惯的破坏性运动。它的根

底是虚无精神,放弃塑造典型人物,把人与社会意识分开,致使现实与人性支离破碎,然后以理智加以苦心构思。"

川端康成在其后论述新感觉派在文学实践活动的失败原因时,写道:"无可讳言,从被称为新感觉派的诸位作家的作品中,我很少感受到新时代的生活气息。"

新感觉派脱离日本的现实生活和人民的思想感情,又盲目模仿西方现代主义文学的技法,而忽视日本文学的传统,最终走进了死胡同,加上新兴的无产阶级文学蓬勃发展,显示了其生命力,吸引了一批有志改革文学的青年作家。今东光率先退出新感觉派,转向左翼文学运动,新感觉派文学运动开始出现分化的迹象。中河与一公开将新感觉派作为形式主义而加以整顿,以加强对抗无产阶级文学。此时,片冈铁兵、铃木彦次郎,以及受新感觉派影响的作家藤泽桓夫、武田麟太郎等人也以不同方式参加左翼文学运动。川端康成则站在一种独特的立场,他对形式主义漠不关心,在创作实践中经过新心理主义而开始重视日本的传统与借鉴西方现代文学的艺术形式,在东西方文化结合点上找到自己的位置,特别是《伊豆的舞女》打响了第一炮,显示了川端的独特风格,显示了日本传统之美,从而达到一个新的艺术境地,川端康成成为"新感觉派的异端分子"。所以,日本文学评论家福田清人指出:"川端是这一流派运动的中心人物。在这种情况下,他为什么敢于发表毫无新感觉派虚饰和观念性的作品呢?虽然这里有各种因素,但不也表明川端对新感觉派的怀疑吗?"[①]新感觉派骁将横光利一以发表《上海》、《机械》、《寝园》为转机,从感觉主义、形式主义转向新心理主义。1927 年 5 月《文艺时代》宣布停刊。1928 年新感觉派作为一个文学流派明显地走向解体。1929 年一个公开标榜反对马克思主义文学的新兴艺术派取而代之,新感觉派便在日本文坛上消失了。

此时,绝对主义专制日益加强对文坛的控制,一批艺术现代派作家涌上一种危机感。以中村武罗夫为核心,由浅原六朗、饭岛正、加藤武雄、川端康成、嘉村礒多、久野丰彦、楢崎勤、冈田三郎、尾崎士郎、翁久允、龙胆寺雄、佐佐木俊郎等 13 人便于 1929 年年底成立"13 人俱乐部",以对付这种局面。它成为新兴艺术派的发源地。翌年 4 月,"13 人俱乐部"和《文艺都市》杂志的舟桥圣一、阿部知二、井伏鳟二、雅川晃、吉行永助、《文学》杂志的永井龙男、小林秀雄、神西清、堀辰雄等为基础,网罗了除无产阶级作家以外的几乎

---

① 福田清人编:《川端康成——人和作品》,清水书院 1978 年版,第 118 页。

所有有才能的文学家参加，组成了"新兴艺术派俱乐部"，正式开展新兴艺术派文学运动。

如果说，新感觉派只是在技术上对抗无产阶级文学，那么新兴艺术派则是在政治上直接与无产阶级文学挑战，这是它的形成与存在的根本原因。中村武罗夫早在 1928 年就发表了《谁，蹂躏了花园！》一文指责无产阶级文学派只承认"红花的美"而批评"感到白花的美的人是封建的"，公开攻击无产阶级文学派"闯进花园来，只留下虫蛀的肮脏的红花，而用肮脏的泥靴践踏和蹂躏了其他美丽的花！"[①]这一派的人们自称是"沐浴在蔷薇色的曙光下，站在城头上的骑士"，是"艺术派的十字军"。[②] 翌年，他们在创作集《十三人俱乐部》的序言中就明言：他们"只是在不满于将文艺置于政治强权之下的马克思主义文艺这一点上"而集结起来的。[③] 由雅川晃代表起草的《艺术派宣言》更是公开声明："我们受到资产阶级政策和马克思主义政治政策的夹击，几度被殴打和中伤。但我们相信，艺术只限于知识阶层所创造，我们要从政治的束缚中保卫文学，这必然是我们的使命。"[④]于是他们反对无产阶级文学将政治价值置于艺术价值之上的固定文学模式，声言要从马克思主义文学论的"谬误"中解放出来，确立对艺术的"正确认识"云云。久野丰彦在《新艺术派为什么抬头！》一文写道："马克思主义信奉的意识形态是非现代的，其文学取材范围狭窄得惊人，其表现形式陈旧得令人绝望。"[⑤]

但是，新兴艺术派的这些主张，并没有形成指导性的理论，他们除了在反对无产阶级文学、排斥艺术受政治意识和党性原则的约束、为艺术而艺术这一点上是一致的以外，"是各人各说，十三人有十三样的艺术境地，任随发展各自的个性"，[⑥]所以文坛戏称之为"混合部队"。尽管如此，他们的创作在表现现代都市的风俗、享乐生活、自我虐待和性爱变态等方面则是相同的。永井龙男的《流浪生活》(1928)、浅原六朗的《大厦和小便》等就代表了这种倾向，都反映了向垄断资本主义、帝国主义过渡的资本主义末期的社会性病理现象。

所以，土田杏村在《新兴艺术派的文艺理论》(1931)一文归纳新兴艺术

---

① 转引自长谷泉川著：《近代日本文学评论史》，有精堂 1966 年版，第 82 页。
② 转引自长谷泉川著：《近代日本文学思潮史》，至文堂 1976 年版，第 140 页。
③ 同上，第 141 页。
④ 平野谦等编：《现代日本文学论争史》(中卷)，未来社 1965 年版，第 109 页。
⑤ 同上，第 113 页。
⑥ 长谷泉川著：《近代日本文学思潮史》，至文堂 1976 年版，第 142 页。

派文学思潮的基本特征是：（一）无论是作为作品还是作为理论，都没有足以代替马克思主义的新的社会观；（二）其描写的着眼点是主观的个人主义；（三）在人生观方面也陷入主观个人主义，依据快乐主义的价值观；（四）是装饰性，不是结构性的；（五）缺乏由艺术冲破社会生活、现代文明的推动力。①

正如一些日本文艺评论家指出的，新兴艺术派"这一实体是无理论、非文学的，仅仅是反马克思主义文学而保持其存在"。② "他们的文学充满华丽的人工装饰，走上比新感觉派更肤浅的道路，这是其致命的缺陷"。③ 它们还没有新感觉派那种对扭曲的时代和社会的敏感认识并抽象地加以揭示的能力。所以新兴艺术派昙花一现，它作为一种文学思潮兴起的翌年，即1931年就自然消失了。之后，艺术现代派分为二股潮流，一是由龙胆寺雄、久野丰彦、浅原六朗将都市风俗文学推向所谓"新社会派"，提倡用道格拉斯的经济学观点代替马克思主义经济学观点来观察和描写社会。一是由横光利一、川端康成、伊藤整、堀辰雄等人掀起新心理主义文学运动。

新感觉派退潮后，横光利一和川端康成为突破新感觉派的表现模式，即突破纯粹的形式论，就转而引进西欧的心理主义，分别写了《机械》（1930）和《水晶幻想》（1931）。伊藤整写了《感情细胞的横断面》（1930）、堀辰雄写了《神圣家族》（1930）。之后，伊藤整著文《文学领域的转移》，总结了这一文学现象，指出："文学具有这样的机能，即将文字比喻法的形态描写与作者其时的心理反映描写这两者同时传达给读者。"④而艺术现代派已经从新感觉派的形态的印象描写转移到心理的直接描写。在这之前，伊藤整译了乔伊斯的《尤利西斯》，淀野隆三译了普鲁斯特的《追忆逝水年华》第一卷《斯万之家》。之后伊藤整还撰写了《普鲁斯特和乔伊斯的方法》、《新心理主义》（1932）等，介绍了普鲁斯特的"内心独白"和乔依斯的"意识流"的手法，他在《新心理主义》一书中指出："过去的文学是根据'话术技术'完成的，只写'心理外的现实'。新心理主义则向文学提出存在过去的文学所不能相信的其他另一半的现实，即与外在现实对立的精神内的现实。"⑤他强调："新文学就是要通过在文体上探索出一种有能力一齐表现外部现实和内部现实

① 转引自千叶宣一著：《现代文学的比较文学研究》，八木书店 1978 年版，第 248—249 页。
② 伊豆利彦等著：《日本的现代文学史》，三一书房 1954 年版，第 238 页。
③ 吉田精一著：《近代日本文学概观》（修订版），秀英出版社 1981 年版，第 167 页。
④ 伊藤整著：《伊藤整全集》第 13 卷，新潮社 1973 年版，第 47 页。
⑤ 同上，第 37—38 页。

的方法来发展自己。”这就是采取意识流的手法，可以“区别外部与内部的现实，将文学的平面渐次叙述的方法，变革为立体的、有能力大部分同时展开的叙述。即在描写现实中的外部形态和行动的同时，直接记述作为从其各形态和行动所引起的联想而发生的空想、回忆、意愿、痛恨、欢喜，以及其他无限的心理内的诸现象，而话术技术是不可能的”。[①] 伊藤整在引进和确立新心理主义文学理论方面做出了很大的努力。新心理主义与日本现代文学诸技术的结合，拓宽了日本文学的创作道路，推动日本艺术现代派文学思潮的发展，它在日本文学思潮史上的影响是深远的。

---

① 伊藤整著：《伊藤整全集》第13卷，新潮社1973年版，第39页。

第二十四章　文艺复兴与日本浪曼派文学思潮

30年代上半期的形势与围绕"舍斯托夫"的讨论——文艺复兴应运而生——行动主义与人民文库的反法西斯倾向——日本浪曼派从"回归古典"到国粹主义

进入30年代，日本卷入了世界性的资本主义经济危机，持续时间长，涉及面广，影响深远，而且经济危机与政治危机交错，多种危机并发，工农运动彼伏此起，国内矛盾加剧。日本当局为了摆脱内外交困的处境，转移国内日益激化的阶级矛盾和阶级斗争的视线，实行对外侵略和扩张。1931年发动"九一八事变"，开始侵略我国东北的战争。翌年1月几乎占领了我国东北三省全境。与此相呼应，法西斯分子纷纷成立各种右翼团体，其核心团体樱会策划了1931年3月事件和10月事件，并秘密参与策划"九一八事变"。1932年相继发生"血盟团事件"和"五一五事件"，以及其后1936年又发生了"二二六事件"等一系列武装政变，成为法西斯主义运动的导火线，以及加速扩大侵华战争的契机。

在国内实行法西斯化，疯狂镇压工农运动和日本共产党及其领导的进步活动。1933年2月无产阶级文学运动领导人之一的小林多喜二被捕并被杀害。6月日共领导人佐野学、锅山贞亲被捕后声明脱离日共，支持日本侵略我国东北。1934年日本无产阶级文学运动最后一块阵地日本无产阶级文化联盟（考普）、日本无产阶级作家联盟（纳尔普）被迫解散后，大批无产阶级作家宣布"转向"。在内外种种因素的作用下，造成无产阶级文学本身

也走进政治主义的误区，其运动也走向了低潮。与无产阶级处在对立位置上的新感觉派及其后的新兴艺术派在种种意匠粉饰下解体，私小说由于其自身陷入卑小的自我意识和自我陶醉，以及社会政治的重压，也先后自然衰微。但文坛的老大家岛崎藤村、永井荷风、谷崎润一郎、德田秋声、正宗白鸟、志贺直哉等重新活跃起来，成为文艺复兴的机运。

这时，众多知识分子面对上述政治局面和文化、文学形势，感到自己无能为力，产生一种“不安情绪”和“危机意识”。一些评论家对国外的哲学和文学新动态比较关心，引进了舍斯托夫的“不安的哲学”。日本哲学界和文学界围绕“不安的哲学”和“不安的文学”展开了一场论争，史称“列夫·舍斯托夫”的论争。列夫·舍斯列夫，原名施瓦茨曼(1866—1938)，俄国思想家，他反对19世纪出现的合理主义，对社会进步和科学思想投以怀疑的目光，主张在虚无和绝望中观察世界与人，在丑恶病态的人的自白中审视高贵的人。这是第一次世界大战后在俄国出现的一种哲学思潮。战后的欧洲处在大变动时期，社会动荡不定，人心浮动不安，人的生活不能纳入理智的框架之中，一切合理性的东西、人格的建构都被破坏，让人感到一切都成为不安的东西。在日本开始发动对我国东北的侵略战争不久，社会主义运动进入低潮，知识分子陷入不安与动荡时期，河上彻太郎和阿部六郎合译列夫·舍斯托夫的《悲剧的哲学》，并且声言：“将这部有毒的书介绍给社会，这是我们诚实的恶意。”它成为舍斯托夫上述思想流行的端绪，日本的“不安的哲学”、“不安的文学”的思想潮流也由此而流行起来。

在引进舍斯托夫的“不安的哲学”之初，哲学家三木清发表了题为《不安的思想及其超克》、《舍斯托夫的不安》、《人本主义的现代意识》等，承认当时日本社会和知识界，以及表现在哲学、文学上的这种“不安的思想”，无疑是源于欧洲，并认为“不安的思想”、“不安的文学”是对社会怀疑、不安和否定的表现。因为知识分子外部受挫折，必然自动地引向内部。也就是说，社会的不安，成为思想的不安，而且内向化。

三木清分析这种“不安的思想”的根本特征，是人在“极端的情况下”的表现，是由于对社会的不安而引发的，所以他说，“只要不消除社会的不安，就不能完全克服不安的思想。这样，最根本的问题就是通过实践去改革社会”。因此，三木清主张从人学的立场出发，通过“人本主义”的实践，即用“哲学自身的方法和手段”，来创造一种“新人的类型”，在这种新人的身上体现理性与情感的统一。换句话说，三木清实际上主张用理性与情感的统一来创造“新人的类型”。那么，作为人学的文学应如何反映这种理性与情

感的统一所创造的人呢？他认为："脱离理智的东西、空间的东西、刚性的东西、转向情绪性的东西、时间性的东西、流动的东西这种感觉乃至趣味，与从客观的东西转向主观的东西是相同的。对社会失去信赖或者社会活动受阻的人，必然地引入内部、自己的内部。这样，内观或者内省都是沿袭普鲁斯特和纪德等的道路的新的文学方法。虽说是主观的，但对不安的精神来说，浪漫主义是不可能的吧。因此，作为新文学的规则，采取新超导性，便由此产生了今日的所谓新写实主义。……他们孤立、游离于社会，或者毋宁说社会远离了他们。也就是说，在自己内部找出不可动摇的基础失败了。内部世界的破产，就附加于外部世界的破产。这样就不能把握人格的不可动摇性和统一性。"他以 1918 年至 1930 年欧洲文学史上的"人格分解"的事例，来说明并强调了"人格的统一，要由'意识流'来置换"，"从某种意义上说，不安的文学也创造了新人的类型"①。

实际上，这种"不安的思想"是社会危机在精神上的反映，是一种精神的危机。也就是说，知识分子面对 30 年代的上述情势，对社会、政治、生活、人失去信赖，必然怀疑外部世界的存在，而转向对内部世界的追求。在"不安的思想"的支配下，"不安的哲学"和"不安的文学"思潮便涌现出来。这个时期，文学脱离社会现实而一味追求内心世界的东西就绝非偶然，这是有其内在的必然性。

三木清提出这个问题之后，在日本哲学界、文学界引起很大的反响。小林秀雄的《列夫 · 舍斯托夫的"悲剧的哲学"》、河上彻太郎的《虚无的创造》跋、青野季吉的《关于"悲剧的哲学"的笔记》、阿部六郎《舍斯托夫的思想》等围绕舍斯托夫的"不安思想"乃至"不安的哲学"、"不安的文学"进行了讨论。

当时日本国内政治形势急转直下，加速法西斯化、军国主义化。对左翼文学艺术界进一步镇压的同时，由警察头目松本学亲自出马成立了排除左翼作家在外的作家组织的"文艺恳谈会"，以加强对纯文学和大众文学的控制。整个文坛面临严重的危机，连唯美派作家谷崎润一郎、德田秋声的作品也在查禁之列。1933 年，三木清、丰岛与志雄等七十多人发起成立由广泛的知识界、文学艺术界组成的"学艺自由同盟"，在极端艰难的条件下，为维护学术和创作自由而展开工作。在这种形势下，1933 年 10 月由武田麟太

① 三本清著：《不安的思想及其超克》，收入《现代日本文学论争史》（下卷），未来社 1964 年版，第 11—12 页。

郎、林房雄发起，邀请小林秀雄、川端康成、深田久弥、广津和郎、宇野浩二等人共同创刊了《文学界》，其后横光利一、里见弴、河上彻太郎、舟桥圣一、阿部知二、岛木健次、村山知义等也参加了。川端康成在创刊号编辑后记将此事称为“文艺复兴萌芽了”。至当年11月止，文艺界还相继创办了《行动》、《人民文库》、《文艺》、《新人》等文艺杂志。林房雄在《十一月作品评》中就写道：菊池宽、芥川龙之介、佐藤春夫的时代已经过去，一时间“独立的文学杂志完全息影了”，“如今是第二次的曙光。文学开始重新回归自己。作为向旧道德、旧常识的挑战者、新的教养和气质的防卫者、精神和理想的重建者、锐利的社会批判者，正像阿波罗那样，从时代的云隙显现其姿影。文学杂志的相继创刊，这是文艺复兴的前奏曲”。而《文学界》的创刊被认为是文艺复兴的最明显的标志，从此出现了日本现代文学史上称之为“文艺复兴”的新动向。

《文学界》的成员包括原无产阶级文学派武田麟太郎、林房雄和艺术派作家小林秀雄、川端康成等，以及上述重新活跃文坛的老大家，这本来很难协调的三派的结合，评论家称为“吴越同舟”。他们在“不安的思想”的支配下，对现实怀疑、不安和彷徨，竭力从无产阶级文学的政治主义摆脱出来，以及克服私小说平板的自然主义写真实的倾向，探讨开拓社会思想的视野和新的文学方法，企图以此统一无产阶级派和现代艺术派，对抗法西斯主义文学。虽然在如何对付法西斯主义问题上，他们并不明确，但在文艺复兴的旗帜下，求得三派协调的最大公约数，则是文艺界反法西斯统一战线的最初构想。同时他们宣言：拥护纯正的文学权利，与日本浪曼派的资产阶级的卑俗性相对立，以及不被野蛮的战争所驱使。

从1933年至1937年文艺复兴时期，最有影响的代表人物就是小林秀雄。他祈望趁文艺复兴之机，整合社会意识与自我意识的矛盾。这种意向集中反映在《私小说论》等文章上，他承认无产阶级文学所做出的历史功绩，认为日本文学正面处理具有理论性结构的思想，是始于输入马克思主义文学，输入马克思主义文学不是文学的技巧，而是社会的思想，我国文学批评导入科学性的、社会性的批评方法，不用说就是今日的马克思主义思想。同时批评现代艺术派横光利一关于小说观念性的观点，提出了他的著名论点：“社会化了的‘我’”，即“社会化了的自我”，企图以此创造一个新的条件，将文学的社会意义与文学的自我意识进行理论上的整合，来折中无产阶级文学派和现代艺术派的矛盾，以应付当时文坛面临的复杂局面。

但是，小林秀雄的理论具有极大的暧昧性，而且他只囿于对社会的不

安，并敏感地反映了这种社会不安的世相，但却没有进一步探求造成这种不安的社会原因。正如平野谦分析的，他“发现了‘社会的自我’，即发现了实际生活中‘我’死了，作品中的‘我’再生，这是福楼拜式的孤独的形象”①。然而，1935 年小林秀雄在《陀斯妥耶夫斯基的生活》一文中虽然还立足于这种意向，但在战争和法西斯化的重压下，他却逐渐转向追求日本的古典传统美，企图通过古典美，来批判现代的文明。实际上他的这种思想，早已潜藏在他于 1929 年所写的《种种的意匠》中，他感慨王朝千年文明的那种悲伤和苦闷牵动着此时他的心。他在《致新人 X》一文中就强调“为了自我社会化，自我混乱的颓废倾向不是必要的吗”。因此宫本显治在《小林秀雄论》中分析其原因是“因为他从主观意识出发，使自己的存在达到抽象的孤立化，而梦想从这里去把握人的本质”。宫本百合子指出：小林秀雄“本来是企图在社会生活实际的条件下，积极探索重新丰富和发展文艺以及振兴创作的可能性，但结果并没有朝着这个方向前进”②，所以可以说，他希冀现实生活的“我”死了，而让作品中的“我”再生，找回“社会化了的‘我’”，这只是一种幻影，是不可能实现的。

在文艺复兴时期，三木清引进欧洲的“不安的哲学”的同时，也引进了欧洲的行动人本主义思潮。当时处在思想混乱和低迷的状态下的知识界和文艺界，企图引进法国费尔南德斯和马尔罗的行动的人本主义理论，积极从中吸取其“能动精神”，来解脱笼罩在学界和文坛的精神危机。它同文学创作实践相结合，产生了行动主义文学，并超越文学，形成行动主义运动。

与《文学界》创刊同期的 1933 年 10 月，由舟桥圣一、阿部知二创刊《行动》杂志，创刊辞谈到这样的抱负：“给忧郁的文学精神带来自由喷火的机关，并将它与一般社会的关心紧密结合在一起。”这一创刊辞虽然没有自觉标明什么特定的主张或主义，但其使命是很明显的，就是争取给文艺家在当时有形无形的政治重压下带来解放感，昂扬文学精神，以给文艺复兴造势。

《行动》创刊翌年，即 1934 年下半年，小松清发表了《法国文学的转机》、《超现实主义及其前后》、《马尔罗与行动文学》、《法国文学的行动的人本主义》等，结集出版《行动主义文学论》，并翻译了费尔南德斯的《青春赌注》、马尔罗的《王道》、《征服者》等，同时积极介绍 1934 年以来法国文艺界罗曼·罗兰、纪德、马尔罗等组织“反法西斯知识人监视委员会”、“国际拥护文化作家会议”等反法西斯的新动向，要求变革现实，提倡“行动的人本主

---

①、② 转引自佐佐木基一著：《昭和文学诸问题》，现代社 1956 年版，第 63—81 页。

义”,以此为开端促进了行动主义文学运动的进一步开展。接着舟桥圣一出版了论文集《提倡积极的文学》,收入了他的《行动主义理论》以及阿部知二的《关于艺术至上主义》、春山行夫的《新知识阶级文学论》等,提出行动主义文学的主张,更自觉地推进这一运动的发展。

从欧洲行动主义发展的历史来考察,它是作为对一战后的欧洲文学主流的达达主义和超现实主义的绝望倾向的反动而勃兴,主张人的价值和权威的实存,昂扬人性发展中的创造性和能动性。实际上,这是一种精神上的自由主义。小松清引进欧洲行动主义时,在理论上做出自己的解释,大致可以归纳为:一是尊重理智作为精神生活的一种重要手段,是与向来的古典主义、浪漫主义、写实主义、自然主义和心理主义重悟性式思维或观念性感情是反弹的;二是认为向来的一切文学形式未能整体把握人性,因此反对小说构成的概念化和样式化,主张重新建构其文学形式,展开其能动的创造。总之,他提倡精神上的自由主义,是呼唤人在压抑下,在困惑中,人的自主性的回归,而且试图引导出一定行动来。

小松清上述理论与创作实践结合,产生了行动主义文学。他就行动主义文学在近代文学中的特殊地位,具体地谈到了以下几点:(一)行动主义文学在行动瞬间的原始性和纯粹性中发现其重要的价值,因此必须在直觉的速度中来感受其瞬间的统一性。因而应排斥表现上叙述的冗长,单纯化就必然成为其表现的方法。也就是说,行动主义文学的表现,许多地方近似造型艺术的野兽派、纯粹主义、表现主义、超现实主义等表现方法。(二)行动主义文学是站在能动性的创作上的,那能动的瞬间就成了唯一的机会,成了第一的条件,成了它的立足点。而且正是在这一点上集中了巨大的创作意欲。(三)行动主义文学是立足于人本主义的伦理道德上,所以它必然是个人主义的,而这种个人主义是具有社会意识的个人主义,也就是能动性的自我意识,它具有一般的社会性或采取革命主义的立场。(四)行动主义文学通过发现肉体和机械,通过表现作用或反作用于这些东西的个人感性、智性和意欲,来启示近代的人性。[①]

这一论述作为行动主义文学理论而具体化,引起了转型期动荡不安的文坛很大的反响。舟桥圣一从整合无产阶级文学过于偏重政治性和艺术派过于偏重艺术性的两种极端而取得文学性的平衡出发,提出必须纠正将艺术、政治分开,最具艺术性的文学应该是能动的。尤其是在无产阶级文学退

① 参见小松清著:《行动主义理论》,收入《行动》杂志,纪伊国屋出版部1935年1月。

潮的情况下，艺术派已经失去与己抗衡的对象，文学应该回到其本来的特质，站在综合的立场上，建立思想性与艺术性浑然的调和，使之具有整体的倾向性。他说：“这就文学的能动精神”，“艺术派要有这种能动的精神”。[①]这时作为艺术派的小林秀雄说，他计划要用五年学习马克思主义。

但是，大森义太郎发表了《行动主义的迷妄》、《行动主义文学批判》等，对日本行动主义进行严厉的批判，指责行动主义在日本“简直是骗人的花招”。他在文中承认法国行动主义具有反法西斯的、而且明确朝向马克思主义，以及决心与劳动阶级共同行动的进步立场，但他指出日本的所谓行动主义与法国的行动主义在性质和意义上有天渊之别。他指出：日本的所谓行动主义，是从知识阶级论出发而引出文学上的态度，它只在口头上反法西斯，而实际上反马克思主义，存在走向法西斯主义的可能性，并且批评行动主义提倡自由主义，只不过是受到一部分资本家主张自由经济作为统制经济的反弹的诱惑，如果这种自由主义实现了，也不能确保知识阶级的自主性，相反的，只意味着使知识阶级成为这一部分资本家的代言人。同时批评舟桥圣一的“思想性与艺术性浑然的调和”的论点是“毫无意义的”。

以此为导火线，学界和文艺界开展一场关于行动主义文学的大讨论和大论争。小松清、舟桥圣一分别撰文反驳大森义太郎的批评，指出大森将知识分子的困惑与知识分子的能动精神对立起来，而现今知识分子在反动统治下陷入极端的困惑，容易走向反动化，所以才提倡行动主义和能动精神。小松清强调在危机面前，我们不能绝望，放弃自己的价值，而行动主义和能动精神正是作为要征服不安的一种英雄主义，来动员年轻一代知识分子。当然，我们是弱小的少数派，我们只拥有微弱的斗争力。我们自觉到我们的前面还有许多等待我们的探索和苦恼。但是，正是这种多难之途，才是启示我们认识人的价值、考验我们的机会。[②] 舟桥圣一针对大森指责他们是反马克思的论点，强调“马克思主义的社会科学，不只是停留在说明因果关系上，而且要由此引导出一定的行动来”。[③]

青野季吉发表了《能动精神的抬头》一文，表示积极支持这一运动。但

---

① 舟桥圣一著：《艺术派的能动》，收入《现代日本文学论争史》（中卷），未来社 1965 年版，第 231—234 页。

② 小松清著：《致大森义太郎氏的公开信——行动主义的社会展望》，收入《现代文学论争史》（中卷），未来社 1964 年版，第 242—250 页。

③ 舟桥圣一著：《关于能动精神的论争——反驳大森义太郎》，载《现代日本文学论争史》（中卷），未来社 1965 年版，第 250 — 255 页。

在论争中，他对这一运动作了客观的分析，一方面认为行动主义和能动精神，是知识分子无法忍受怀疑、不安、动摇和焦灼的状态，才鞭策自己站到能动的立场上的，应该给予肯定，而不应将它作为一种形态化的思想来对待。同时又指出它们的弱点，即没有高度性地标示出自己的"宣言"，没有明确提出自己要克服怀疑、不安、动摇和焦灼的观念性的目标。[①]

这一时期，除了《文学界》和《行动》之外，还有建立在对立关系上的"人民文库派"和"日本浪曼派"。《人民文库》创刊于"2·26事件"同年翌月，由武田麟太郎、本庄陆男发起，得到了无产阶级文学三元老秋田雨雀、江口涣、青野季吉的积极支持，并拥有像广津和郎、圆地文子等一大批作家以及行动主义文学作家作为撰稿人，他们大部分都是前无产阶级作家同盟的成员或是同情者。这些成员中大多具有反法西斯的倾向，也有的成员并不具有这样鲜明的目的意识，他们在文学上也没有很明确的统一目标，但努力探讨在当时的情势下如何向与法西斯体制合作的文学运动挑战，发扬散文艺术的精神，为大众创作正统的文学。比如他们举行了"散文精神研讨会"，围绕广津和郎著名的论文《散文艺术的位置》进行了讨论。

以广津和郎为代表的意见是：散文文学以实用功利为始终，不断改变美的形式，让它在现今的各种艺术中得到最积极的承认。这就是小说——散文艺术的意义。也就是说，他们反对旧的美学形式，主张在某种程度上肯定艺术的功利性。以武田麟太郎为代表的意见是，主张在自然主义文学已经完成，应再度强调散文艺术；同时认为无产阶级文学本应是散文精神的最直接实行者，但它急于确立意识形态，而落到理想主义的境地。他是否定无产阶级文学将散文艺术意识形态化和理想主义的文学观念论的，从某个侧面也暗示了《人民文库》的文学使命。如果说，这种观点带有一定的暧昧性的话，那么在其后多次就日本无产阶级文学的历史经验和在《人民文库》上连载《漫谈社会主义文学抬头期》的编辑中就明朗化，它是从整体上反对无产阶级文学。《人民文库》其时大量刊登"转向文学"就足以证明这一点。所以《人民文库》虽然与日本浪曼派对立，但对待无产阶级文学及其后的"转向文学"的立场和态度是相同或近似的。

尽管如此，《人民文库》不同于日本浪曼派的与时势同流，而且拒绝与松本学的文艺恳谈会合作，于创刊当年12月，也不可避免地遭到了军国当局

---

① 青野季吉著：《寄予能动精神的理解》，载《现代日本文学论争史》（中卷），未来社1965年版，第256—261页。

的迫害。12 月 25 日晚《人民文库》举办德田秋声文学研讨会,被当局勒令解散,且与会的同人全被反绑双手在新宿游街示众,受到了极大的污辱。会议司仪人被拘留。军国当局以"《人民文库》狂奔于赤化运动",对其进一步迫害。1938 年 11 月学界组织的"唯物论研究会"全体同仁被捕,并放风下一个该轮到《人民文库》。文库同仁纷纷退会,于 1938 年 1 月被迫停刊。

可以说,这次文艺复兴从《文学界》到《行动》、《人民文库》等的运作,既是一种复杂的文艺现象,也是一种复杂的社会现象。它反映日本法西斯主义抬头前后的 30 年代知识分子的深刻的精神危机,也成为重新组合这一时期日本文坛的新机运,造成了一种形成人民战线的氛围,是文艺界一次具有反逆精神——尽管这种精神并不十分强烈——的自卫运动。但是,这一人民战线是脆弱的,具体表现在:

(一)它没有统一的政治纲领,也没有坚强的领导核心,是一个松散的无形的临时统一战线,虽具反法西斯的性质,但不坚定。所以有人说这是无产阶级文学派、艺术派、文坛老大家三种力量的"同床异梦"。(二)它没有明确的文学纲领,也就没有一个自觉的文学要求。它们企图整合文学上的政治与艺术的矛盾,克服政治主义和艺术至上主义两种极端,但事实上某些右翼和转向者借机攻击无产阶级文学运动,使本来应得到合理解决的文学问题未能得到解决,而且使之具有政治的倾向,最终带上反马克思主义文学的色彩。(三)由于存在上述政治上和文学上的问题,这次集左右两派三种力量的重新改组,没有做出最佳的选择,相反有的地方得到负面的结局。比如原无产阶级文学的转向者林房雄、河上彻太郎和艺术派的横光利一等随着侵略战争的扩大,越来越迎合权力的需要。他们反对文学上的政治倾向,自己却又陷入反动政治的泥潭而不能自拔,最后落到了与权力同流合污的境地。

1935 年国内政治日益法西斯化、军国主义化,文艺复兴运动开始出现变异的倾向的时候,保田与重郎、亀井胜一郎、神保光太郎、中岛荣次郎、中谷孝雄、绪方隆士等六人,于是年 3 月在《我思故我在》杂志上联名发表了《〈日本浪曼派〉广告》一文,同时创刊了《日本浪曼派》杂志,同人中还有伊东静雄、太宰治、檀一雄、芳贺檀等。《〈日本浪曼派〉广告》一文就文学现状和文学主张发表了如下主要论点:(一)目前正在流行平庸低徊的文学。我们终于创立日本浪曼派,向流行挑战。(二)我们为了否定文学运动,而主动开展文学运动。对于浅显,只有主张高超。对于流行,就是不易。对于从俗,就是本道。今天必须使用反语,作为真理与诚实的侍女存在。(三)日

本浪曼派是今天我们时代的青春之歌。我们拒绝青春之歌以外的高调。我们不担心昨日的习俗，朝着明日的真谛前进。我们时代的青春！我们用心情来捕捉这种浪曼派的东西、今日的充实。这是真正意识到艺术人的天赋的、强行的反抗现状者的集会。在这里，浪曼派本身就是一种反语。

可以说，日本浪曼派对时代的不安和焦灼，以及对文明开化的“近代”不信任和绝望，企图把时代的颓废，也即他们所理解的“近代”的颓废作为自己的武器，来“一举打倒马克思主义，也打倒美国主义”。因为在他们看来，马克思主义和美国主义都是“近代”的一种表现，是一种“文明开化的理论”。他们要否定近代和文明开化，就必然是：一是否定马克思主义和美国主义，一是回归“故乡的历史和风景”，回归日本古典。如果说，前者是他们的出发点，那么后者就是他们的立足点。换句话说，日本浪曼派主张回归古典是作为抗拒近代时代思潮的一种手段，其重新评价日本古典的目的，起初是由于从根本上怀疑作为马克思主义文学和艺术派文学基础的日本的“近代”，企图以贵族的古典美来防卫所谓“近代”的文化危机和精神危机。于是他们以“古典近卫队”为己任，在赞颂古代神话和历史传说中的悲剧英雄的同时，竭力鼓吹“回归古典”。因而他们宣称，日本浪曼派是与行动主义和人民文库处在对立的态势。在鼓吹民族的国粹方面，保田与重郎是最为典型的。

保田与重郎在1936年发表的《日本的桥》就表示他“对故乡充满自豪感”，“对日本倾注特异的感情”，他甚至说“我们愉悦于远古的日本，只要听到《万叶集》的歌就能引起无以名状的感动”。但是，随着日本进一步扩大侵略战争，他的“回归古典”也变调了，最明显地表现在他于1938年即日本帝国主义发动全面侵华战争翌年所写的《戴冠诗人》序文上。序文写道：“日本面临迄今未曾有的伟大时期。这是传统与变革共存的稀有的同一瞬间。日本将古代父祖的神话作为新的现实的存在，将历史的理念放在世界史的结构上表现，并开始行动”。他在序文中还强调“今日世界上唯一的浪曼的东西、具有理念的东西、具有自身价值的东西、变革世界秩序的东西、将原始混沌作为住家的东西，都集中在日本”。至1942年他完全将所谓“歌精神”、“回归古典”与国粹主义合一，并将其理论体系化，发表了洋洋三百八十六页的《古典论》一书，该书包括《文艺的古典性》、《古典与文化》、《国学与古典论的展开》、《古典复兴与攘夷精神》、《古典的解释与时代思想》、《古典艺术与示威艺术》、《现代与古典问题》、《现代文学与古典精神》、《古典论的世界构想》等章，主要论点是：

（一）强调日本文艺的古典性是“确保和显扬民族的值得夸耀的感觉”，

实际上企图通过古典确立日本民族的所谓“优越性”,确立日本主义。

(二)宣扬日本文艺的古典是以国神一体为契机而成立的。和歌从咏神开始,咏神观是一切文艺的中心和历史精神的中枢,是最先确立国之古道。

(三)赞扬近世的古学,排斥汉意,排斥儒佛伦理,教导日本人应有的所谓独立心和自尊心,是一种绝对的攘夷的精神,要将古学作为今天真正的皇国文化的眼目来学习。

以上种种论调,其目的是强调文艺是“以时务要求作为第一义,以时代的教化要求作为第二义”。他具体地说:“在我们面临最伟大的危机之际,我们一定会在父祖的历史上发现打开现在,建设未来的创造力的源泉”,“因此,日本浪曼派提倡民族的国粹,探究文学方法,把握历史。从大的方面来说,就是要在思想上树立国家的历史精神,取代抽象的文学道德观念,作为文艺的人伦的根底”。他进一步写道:“在紧急的时局下,所谓为了思想战的宣传文艺和为了振兴国民精神的古典研究,都必须作为个别原理来解释。日本人的伟大思想,是通过神州不灭的信念而产生的。这时候活用古典精神之路,是唯一绝对的路。因此正确确立古典观是必要的”①。

芳贺檀的《古典美卫队》更直接鼓吹崇拜独裁者、“飨宴型的艺术”,即“君主的艺术”、“天皇的艺术”。

这些就最明白不过地说明这时候日本浪曼派的所谓“古典观”,实质是通过文艺的古典来鼓吹国体思想;通过古道来建立“八纮御宇”的世界观,这完全为了进行所谓“思想战”,为40年代宣传日本绝对主义天皇制和军国主义侵略政策服务。

① 保田与重郎著:《古典论》,大日本雄辩会讲谈社1942年版,第279—298页。

第二十五章　战后派文学思潮

战后日本社会文化背景——战后派的兴起及其文学特征——反战文学思潮与“大东亚战争肯定论”的对立——围绕“文学主体论”的论争

第二次世界大战，世界反法西斯国家和人民获得了伟大的胜利。日本对中国和亚洲的侵略遭到了彻底的失败，于1945年8月15日接受波茨坦宣言，无条件投降。美军以同盟国军名义占领日本，开始了日本现代史的重大转折。

美占领军在日本强制性地推进日本非军事化和民主化，实行五大改革，即废除专制政治、实行经济制度民主化、解放妇女、鼓励组织工会和教育自由化。尤其以废除绝对主义天皇制作为其民主化和现代化的中心任务。

具体地说，美军当局自上而下采取一系列政治、经济的改革，比如在政治上否定绝对主义天皇制，废除华族制度，实行国家与神道分离，开放资产阶级民主。在经济上解散旧财阀，并实行农地改革，消灭封建地主制。在社会上否定封建家长制，同时解散超国家主义团体，恢复工会和政党的活动自由，在思想上，批判绝对主义天皇制，将神化了的天皇“人格化”，重新确立日本近代的自我。战后日本思想界、文学界也是以批判绝对主义天皇制为出发点，引进西方各种现代思想，形成一股强大的人文主义思潮，促进近代自我的觉醒、解放思想和变革观念，从而猛烈地冲击着传统的思想体系和价值体系。这一切对于完成资产阶级民主和日本现代化是具有重大的意义的。

但是，封建的、军国主义复仇主义的势力不甘退出历史舞台，妄图重新组织力量对抗民主改革，将这种改革缩小在最小的范围内。首先围绕修改宪法凸显出来的是，他们企图“维护国体”和维持天皇制。最后在强大的舆论压力下，美军当局实行一种妥协，最后经过议会通过的新宪法，一方面明确规定主权在民，改变了天皇主权的国体，规定日本国放弃战争，不拥有军备和保障国民的基本人权。另一方面又规定保持不具权力的天皇制以及重建垄断资本的可能性。与此同时，日本思想界、文学界一小撮人不断掀起肯定日本侵略战争合法化的思潮，从思想界的上山春平的《大东亚战争的思想史的意义》到文学界的林房雄的《大东亚战争肯定论》，都是企图为日本军国主义侵略中国和亚洲的罪恶行径翻案，重新复活日本军国主义。

战后美占领军在日本推行民主改革，促进了日本民主化和现代化的进程，但它又是在美式民主主义和保持象征性天皇制的二元政治体制的大格局下进行的，是极其不彻底的，但凡改革对工农和人民大众有利的，它都采取消极的态度，甚至是百般阻挠的。尤其是在群众运动日益高涨、1948 年美苏对立的“冷战”局面出现以后的世界形势变化中，美占领军的民主改革迅速后退，对日本的非军事化、民主化的方针也开始发生了变化，乃至对群众性的民主和平运动采取镇压的态度。

可以说，战后日本存在着光明与黑暗、进步与反动、和平与战争、民主主义和封建主义两条道路的斗争，也存在着向民主与自由方向发展的可能性。战后日本这种政治经济结构和社会精神结构的变化，推进日本战后历史前进的步伐，规定了战后日本民主化、现代化的发展方向。日本社会主体的改革，也必然促使反映主体的文学发生变革。继承战前无产阶级文学运动传统的文学家和战争期间保持沉默的传统派作家，或被禁止执笔的不顺应“国策文学”的作家活跃起来，同时，传统的“私小说”、短歌、俳句一时遭到冷落，被指责为具有封建的性格，视为“第二艺术”。相反重视西方的东西，广泛地翻译西方的文学理论，引进西方的各种文学思潮，在这一点上可以说，战后日本文学最大的变革，就是战后派的登台。

战后派文学的诞生，是以 1946 年 1 月平野谦、本多秋五、荒正人、埴谷雄高、山室静、佐佐木基一、小田切秀雄等七名评论家创办《近代文学》杂志为发端，以“确立近代的自我”的文学批评为先行，强调尊重人和自由，摆脱包括封建主义在内的意识形态的束缚，追求文学的真实性，反对文学的功利主义，提倡艺术至上主义，迈开了战后文学的第一步。从 1946 年到 1947 年，野间宏的《阴暗的图画》、中村真一郎的《死亡的阴影下》、梅崎春生的

《樱岛》、埴谷雄高的《死灵》、椎名麟三的《深夜酒宴》、武田泰淳的《蝮蛇的后裔》,以及加藤周一、中村真一郎、福永武彦的《文学考察——1946》发表之后,战后派作为一个文学流派,从理论和创作两方面开展了蓬勃的文学运动。尤其是与新日本文学会主流派围绕主体性论争以后,近代文学派脱离了新日本文学会,此后就更明确地确定其作为战后文学的战后派的轴心的位置。至1948年,大冈升平的《俘虏记》、安部公房的《墙》、堀田善卫的《广场的孤独》等的问世,继续发展了战后派文学,称做第二批战后派。有观点认为,这是战后派最活跃的时期,其创作生机,除了自然主义勃兴时期,恐怕是绝无仅有的。

一般来说,“战后派”不仅是一个时间概念,而是指战后派作家在对文学观念的更新、对主题关心的新倾向和对表现形式的新追求上,与战前日本文学发生根本性质的变化,在战败的特定环境下产生了某种内容与形式的新变革。即战后派文学不是与战前文学简单的嫁接,而是在批判和否定战前文学的基础上,大胆创新,实现了思想内容和审美观念的重大变革。有人说,战后派有别于战前无产阶级文学所具有的“革命的文学”和艺术派文学所具有的“文学的革命”的性格。

战后派作家大都接受过马克思主义的洗礼,有战争的体验,在战时绝对主义天皇制的重压下,身心受到摧残,内心隐藏着一种不屈从于战争和权力的反抗力量。他们既是战争悲剧的目击者,也是战争自身的受害者,由此造成他们内心的孤独和灵魂的创伤,形成他们相同或近似的人生观和文学观。这就是战后派形成的基础。

战后派文学作家所具有的共同点是:

(一)具有强烈的社会性。

战后派的主要作家战前都以不同的方式参加过无产阶级文学运动,有些人在战争时期虽然转向,但他们没有积极协助也没有积极反抗侵略战争,只在内心埋藏着一种反抗意识,他们有战争的体验,包括在战争期间进行地下活动的体验、被迫上战场的体验、转向的体验,乃至被俘的体验,因而对人性、人道、自由、民主的价值有着深刻的理解,对战争与人有着冷静的观察,有着承受战争和战败的历史冲击的能力,也能够从正面接受战后这一巨大的转变,他们所关心的都是直接与战争有关的涉及绝对主义天皇制、战争责任、战争与和平、民主主义等问题,特别是涉及由于战争而暴露出来的社会与人,以及文学上的封建性问题,并对这些问题进行反思。他们在文学范围内,以自身的战争体验,从多角度来探讨人在战争中的奇异行径,揭示人性

的阴暗面，以及战争给人们留下的创伤。比如野间宏、加藤周一之积极批判专制主义天皇制，椎名麟三、梅崎春生之揭示战争泯灭人性，大冈升平之通过俘虏生活暴露战争罪恶，武田泰淳、堀田善卫之深入挖掘战争与国家、民族问题等等，说明他们认识到战争与战败这一历史和自己在这一历史中的责任，具有非常自觉的、强烈的社会意识，从而增强了他们对社会的关心，顺应了战后日本历史发展的轨迹。

（二）具有强烈的自我意识。

战后派作家在精神上刻下了战争或在战争中转向的伤痕，体验到战败的精神崩溃和虚脱，但在理智上又有所制约和抵抗，并试图在自己的作品中突出战争压迫与自我反抗之间的矛盾，表达自我内心世界的不屈意志和抵抗。同时，在他们表现出来的总倾向中，有着强烈的自审意识和忏悔意识，他们痛感过去整个日本之所以屈从于绝对主义，被卷入战争，是由于日本尚未确立近代的自我，因此他们要从战争失败的痛苦中否定过去的自我，重新确立近代的自我。比如在批判绝对主义天皇制和追究战争责任等问题上，就强调要与植根于自身内部的半封建性质的感觉、感情、意欲作斗争，来开拓完成现代人性的途径。他们试图从孤立的自我内部来发现新的观念世界。野间宏在《阴暗的图画》中借主人公深见进介的嘴说："在日本，还没有确立自我，必须不断追求自我的完成"；"除了构筑起探求自我完成的道路以外，别无其他生存的道路"。埴谷雄高甚至认为，"在文学上，确立近代的自我，比追究战争责任更为重要"。这种认识是以痛切的战争体验为基础而实现的。

野间宏以及其他战后派作家都固执于自我，通过固执于"主体的真实"，在自我内部把握社会的真实，在主体性、内面性上深化自我意识和自我的战争体验。表面上看，这似乎超越了现实，实际上是在更深层次上把握现实，更深刻地理解被战争和权力所剥夺的人和自我的价值。然而，不能否认，在某些战后派作家中也存在这样一种倾向：将目光从战后的现实移开，把对现实的把握抽象化，一味封闭在自我的主观观念世界中。

（三）具有新颖的表现方法。

战后派作家不仅从作品内容上进行改革，而且突破传统的反映论模式，注意审美价值取向的多元性，在表现方法上也作了大胆改革的尝试。尽管战后派作家各自的创作方法不尽相同，但在表现的主体性，将表现的对象转向人的内心世界这一点上，则是相同的。具体表现在三种倾向上：一是以野间宏为代表，在创作上注意把握现象的深层本质及其社会意义，在现实主义

的基础上，博取西方现代主义的各种表现形式，强化作家创作中的主体意识。二是以椎名麟三、埴谷雄高为代表，重视从观念上探索社会和人的存在意义，追求自我选择，强调个人的主观性，形而上学地理解人的心理意识与社会存在的关系，更多地具有存在主义的倾向。三是以梅崎春生、中村真一郎为代表，重视人的行动与心理的矛盾冲突，深入深层意识来探求心理动机，以深层心理学作为其艺术方法的核心。这三种倾向普遍存在于战后派文学，但不是互相排斥，而是互为补充，其共同而鲜明的艺术特征，体现在将文学表现的重点放在人的内部生活上，而不是外部行为上；不是通过人来表现社会事件，而是通过社会事件来表现人，表现人的命运和情感，特别表现人在自我完成中的内心世界和矛盾冲突，即由传统的表现方法的客观性、外向性而位移于主体性、内向性，突出人对现实的主观感受，追求主观心理的真实，从中寻找自我在人的内部生活中的位置，从而开拓人的内在深层世界。但战后派并非完全无视社会功利的合理要求，只是试图通过“干预灵魂”来“干预生活”，通过“干预自我”来“干预社会”。

战后派在文学观念上的更新和在表现方法上的革新，之所以被日本社会广泛接受，是因为日本战败后结束了封建军国主义的统治，人们获得了民主与自由，面对新旧传统道德、伦理、价值观念的激烈对立和嬗变，产生一种希望与绝望的双重组合的心态，陷入疑惑之中，出现要求重新认识自我、寻求自我的觉醒，于是战后派文学思潮就有了社会基础，一时流行起来，成为战后文学的主流。

战后派不是一个文学实体，没有统一的文学纲领，更多是由于在对待战后社会和生活上有着许多相似点而结合起来。战后派作为文学运动的结束，一般没有明确的时间界定，大多数日本文学史家以 1950 年为界，即以朝鲜战争爆发后，日本成为美军的后勤基地，当局加强对民主力量的镇压为界。整体来说，战后文学对社会的关心不如战后初期那么强烈，加上风俗小说、纪实小说的冲击，由此出现了战后的“第三新人”，随之，战后派文学的发展势头就逐渐减弱了。

反战文学思潮在日本战后派文学发展之初就兴起了。以反战为重要内容的战争题材文学也应运而生。日本的战争文学，不是一般概念上的战争文学，它不仅限于军事题材，还包括描写战争给人们心灵上留下的创伤、战争的残酷和蒙受原子弹爆炸的灾难等广泛的内容，具有深厚的反战色彩。

反战文学思潮的重要内容之一，是反映战争造成人的心理创伤。战后派大多数作家都是从自己在战争期间的生活体验、感受和认识出发，来反映

战争破坏人们的正常生活和泯灭人们的理性，以及给人们心灵上造成的创伤。他们开始多从心理学和生理学的角度反映战争年代人们身心遭受摧残的苦难经历及其真情实感，着重刻画人物的内心世界，表现人在生死的抉择时刻的复杂心理活动，来衬托战争环境，以达到暴露战争的血腥性和残暴性的目的。反战文学思潮这一特点的形成，既有作家的人生观问题，也有特定的历史环境和作家的具体处境等因素。比如战争期间，日本法西斯国家机器对日本文学界的镇压是史无前例的，作家或是“转向”，或是充当“笔杆子”部队，几乎无例外地卷进战争的漩涡，所以战争结束后，他们大多数人为自己曾协助过侵略战争，或者未能阻止这场战争而愧疚和自责，认识到战争留下了创伤的阴影，深感自我遭到过分忽视和无情蹂躏，人性没有在自我内部得到确立，从心底里对战争感到憎恨，但又一味沉溺在痛苦的呻吟和悲叹之中，而没有把这些同社会发展联系起来思考，或者说是孤独地忍受着战争的创伤和重压，没有能力来思考更多更深的问题。正如无产阶级文艺理论家藏原惟人指出的：这是作家通过处于生死边缘的特殊体验来进行内在的探讨，形成了他们特有的精神面貌。就是说，他们不是从广阔的社会视野出发，而是根据个人内在的意识活动来把握客观存在的事物。

从这里出发，反战文学思潮的进一步发展，就是追究战争的责任问题和战争的根源问题，这也是反战文学思潮另一个重要的内容。战后国家权力为逃避战争责任，煽动“一亿人总忏悔”运动。在文学界尤其是诗界与之呼应，也掀起了“一亿人恸哭”运动。《文学时标》反对这样做，指出：“这种谁都有责任的提法，会使一部分人应负的重大而直接的责任就此蒙混过关。”[①]《文学时标》同人荒正人、小田切秀雄等并举行座谈会，讨论文学工作者的战争责任问题。新日本文学会也对文学上的战争责任问题做了严正的追究。但是，追究战争责任问题。必然触及天皇制，这是无法避免的。当时普遍的思想是，一方面要追究天皇制的战争责任，一方面也要同每一个人头脑中的“天皇制”作斗争。荒正人的话比较典型，他说：“我认为战争的政治责任在天皇”。但他又说：“文学工作者如果在文学上去追究天皇的战争责任，就能与根植于‘天皇制’的自身内部的半封建感觉、感情、意欲这些东西斗争，然后才能否定天皇制……”[②]。

新日本文学会作家中野重治批评这种观点的“根本错误在于：追究战争

① 《文学时标》，不二出版社 1986 年版（复刻版），第 1 页。

② 转引自松原新一等：《战后日本文学史 · 年表》，讲谈社 1978 年版，第 48 页。

责任问题，主要作为良心问题、伦理问题被抽象化和观念化了”[①]。他对战争与绝对主义天皇制的关系问题作了积极的探讨，深化了作家对战争性质和战争根源的认识。战争文学、反战文学提高到一个新的水平，反战文学思潮并成为战后文学的主流。

反战文学思潮自始至终是同肯定侵略战争的文学思潮相对立和斗争而发展起来的。“转向”作家林房雄在1963年9月开始连载《大东亚战争肯定论》一文，公开鼓吹“‘大东亚战争’是解放亚洲的战争”，“看起来是侵略，实际上是解放（亚洲）”。可以说，这不仅是一种反动的文学思潮，而且也是一定时期内所形成的一种反动的社会思潮。在这种反动思潮的影响下出现的一批所谓“战争文学”，不仅怀念旧帝国，而且对日本发动的侵略战争作了实质性的肯定。

70年代末，作家江藤淳公开提出“日本有条件投降论”，就是上述反动的社会、文学思潮，在新的历史条件下，以新的形式表现出来的。他认为：无条件投降的只是日本军队，而不是日本国，日本国是在各种条件下维持主权的，所以不应该以和平宪法中的和平、民主条款的基本准则作为其政治、社会体制。在文学上，他认为日本已成为经济大国，文学上也要具有“大国国民意识”和“明治时代的国家精神”，要恢复文学上的“民族的东西”。他还认为战后文学不过是在以为日本是无条件投降这种“充满谬误的无稽之谈”的基础上写出来的。正如作家大江健三郎指出的，江藤氏为了歪曲战后史的脉络，使用了解释语句为杠杆的战术，而他的战略在于拥护“尊皇攘夷”的国家主义。也就是说，这一思潮，否定以和平宪法立国的新国体，否定战后民主主义的信念和价值，否定整个战后文学。

在《近代文学》一部分同人中，在批判战争期间暴露出来的社会、个人内部和文学上的封建性的基础上，提出了“确立近代的自我”，进而提出了“文学主体的自立”，日本文坛便围绕作家的主体性和文学的自律性，展开了一场论争，日本文学史上称之为主体性论争。

问题的发端是：评论家本多秋五在《近代文学》创刊号（1946年1月）上发表了《艺术·历史·人》一文，强调战后“文学最重要的问题，首先必须自立”，“没有自我内部涌现的兴趣和喜悦，没有自我本身——个人内部喷发出的热情，艺术就会死亡。”评论家荒正人在创刊号的“同人杂记”中也呼吁“要尊重艺术规律”，“让艺术至上主义正确再生！”他在《第二青春》、《民众

---

① 转引自松原新一等：《战后日本文学史·年表》，讲谈社1978年版，第49页。

是谁?》等文中又补充说:“自己就是自己,这是走向民众之路”,“民众就是我,不存在我之外的民众”,并认为离开利己主义就不能解释清楚人的本质。简单地说,他们的中心论点是要“确立近代的自我”,将艺术至上主义作为确立作家的主体性和文学的自律性的方向,主调是批判文学的政治主义倾向。

接着,评论家平野谦发表《一点反论》,指责左翼戏剧家杉本良吉在女演员冈田嘉子掩护下逃至苏联的“越境事件”,“为了目的而不择手段的政治”,进而指责“马克思主义文学运动也是没有自由的,必然产生‘偏向和谬误’”。小林多喜二正是“孕育这种‘偏向和谬误’运动的最忠实的信徒”。他批评小林多喜二的《为党生活的人》中的主人公为了达到革命目的而不惜牺牲另一个女子笠原的幸福,并将《为党生活的人》同火野苇平的《麦子与士兵》相提并论,说他们两人都是“时代的牺牲品”。于是,他提出反对“蔑视人”,要“建立人的尊严和个人权威”,强调“在近代个人主义的立场上不断地向将个人作为个人难以把握的政治提出反论,这不正是给予现代文学家的唯一自由吗?”他在《基准的确立》、《政治与文学》等一系列文章中,就这些论点做了进一步补充和发展,以战前的无产阶级文学运动与战争期间的法西斯文艺管制作为“政治与文学”问题的典型事例,说明政治与文学的尖锐对立,两者注定要保持一定距离,不能统一。他主张对利己主义的固执和对存在的关心,是触发战后文学共有的主题。

这些问题的提出,引起了新日本文学会的中野重治、藏原惟人、宫本显治等人的反驳,特别针对荒正人、平野谦的批判,上纲到对“反革命”和“反动文学”的批判高度。这场主体性论争便引申出政治与文学、追究战争责任、追究转向责任、30 年代人的使命等一系列问题。最后,新日本文学会将主体性论争发展成为一场批判现代主义的政治运动。

在这场论争中,《近代文学》评论家之间也产生了微妙的分歧。小田切秀雄在《关于小林多喜二》一文中不同意荒正人、平野谦轻率地肯定政治与文学的本质是对立的观点,但也不同意新日本文学会同人主张的“政治首位论”,希望政治与文学中的政治应具有人性,树立两者的一种新的合理关系。小田切秀雄因此而要退出《近代文学》。加藤周一承认主体性的原则是正确的,同时否定荒正人、平野谦的关于利己主义的论点。

《近代文学》同人提出主体论,是根据他们在战争期间经受了日本主义对个性和理性的压制,日本文学屈从反动政治的体验,以及根据战前无产阶级文学运动的政治主义偏向的体验,从反思的角度来呼吁主体意识的觉醒和创作主体的解放,目的是要冲破长期以来作家、文学受到外在力量(主要

是政治力量）的束缚，要尽情释放内在能量（主要是受外在力量压抑的作家自身的欲望、情感、意志和创造力）。荒正人在《民众在哪里》一文中指出："不根绝压抑我们的反动势力、军国主义、法西斯主义，就不能解放自我。"加藤周一、中村真一郎、福永武彦在《文学考察——1946》一文指出，由于文学从属法西斯权力，"从战争到战后，日本没有足以对抗外在现实的、完成内在力量充分成长的作品"，强调要进行民主主义伦理的变革就必须既反对顽固的狭隘的超国家主义、又反对极端的破坏性的"革命精神"，这样才能在日本人中"培养理性和人性"。也就是说，他们是把主体论作为一种对政治权力的批判力的自主性，作为一种自我本身的建设力的自主性来理解的。《近代文学》派的这一主张，形成战后派文学的思想主流。

在战后，近代的自我尚未完全确立、创作主体尚未充分形成的情况下提出主体性的回归，实质上是要实现从冲破外在的桎梏深化为主体内在桎梏的自我突破。主体论不仅反对绝对主义天皇制的封建性，而且批判存在于自我内部的封建性、民众中的封建性，可以说这是反对将文学归结为某种政治理念，是一种积极的态度。它在某种程度上推动了战后资产阶级民主主义运动、思想解放运动和个性解放运动，在文学上，则是对军国主义、封建主义扼杀创作主体的批判，对战前无产阶级文学政治主义偏向的批判。正如本多秋五指出的，"他们是以对政治的敏锐关心为前提，一方面不断地同文学上的政治主义倾向作斗争，一方面又同反政治主义作斗争。除了新日本文学会以外，他们比其他所有文学集团的文学家对政治抱有更强烈的关心。"①小田切秀雄也认为"政治与文学"中的政治是具有人性的，不能轻率地肯定这两者的对立，而应树立起两者前所未有的崭新的合理关系。② 可以看出，他们多数人并不是全然反对政治与文学的联系，而是认为过分强调政治观念，而忽视人性，忽视人的主体价值，就会使文学从属于政治斗争和阶级斗争，就会用人的服从性来取代人的自我选择，用阶级性来取代人的主体性，应该说这是对战前、战时日本文学（包括无产阶级文学的偏向）的正当的、合理的抗拒。

但是，《近代文学》在批判了文学的政治主义倾向，批判了机械地理解文学应为政治服务的观点，却对政治与文学的关系做出了机械二元论的解释。他们"排斥（文学）直接涂抹政治色彩"之后，却鼓吹"为了变革人的'内在革

---

① 本多秋五著：《物语战后文学史》，新潮社 1979 年版，第 54 页。

② 转引自松原新一等著：《战后日本文学史・年表》，讲谈社 1978 年版，第 42—43 页。

命'的文学",过分强调人与文学的主体性,而无视人与文学的阶级性,忽视作家履行历史使命和社会责任也是作家自我实现的一种方式和作家主体性实现的一种方式。其实,作家的自我实现,超越自我达到无我,最终也是要与大众和社会相通,而不是为了达到利己的目的。如果将政治与文学机械地分割开来,将文学的社会性与主体性机械地对立起来,就会产生另一种偏差。事实也正是如此。

就以小林多喜二及其《为党生活的人》来说,作家有一种强烈的使命意识,他所塑造的"为党生活的人",是自觉地将自己的利益服从于阶级的利益,将个性与阶级性融合为一的。应该说,这也是作家自我的实现,充分展示了作家的精神世界,这是作家最核心的主体意识,放射出集体主义、人道主义的光辉,不能认为这是利己主义,更不能得出利己主义 = 人道主义的结论。当然,小林多喜二在处理笠原这个人物的命运上,只强调了她服从性的一面(尽管并不是那么自觉的),而忽视了自我选择的一面,不免有被动之嫌,作者显然是按照"服从阶级斗争需要"的观念而刻意塑造的,不能不说是受到"政治首位论"偏向的影响。

更为严重的是,平野谦对于战前、战时蹂躏主体性的现实,缺乏客观的、冷静的分析,他对主体性的反思,不是建立在对束缚人的主体意识的内在桎梏的全面破除上,即不是将批判的重点放在封建军国主义的政治压迫上,放在完全从属于法西斯政治的具有深刻遵从性的"遵命文学"——"报国文学"上,而是放在战前日本共产主义运动及其领导的无产阶级文学运动上,并就此而全面否定无产阶级文学,甚至混淆正义与非正义、进步与反动的政治的本质区别,将《为党生活的人》与鼓吹侵略战争的《麦子与士兵》等同,一律指责为"政治从来就是轻蔑人性的",后来发展到将为了反对侵略战争而被杀害的小林多喜二的血,说成"与特攻队的血一样,都是白流的"。在这个问题上,《近代文学》其他同人,也是与平野谦存在原则分歧的。

另一个论争问题就是文学家的战争责任问题。"近代文学派"的同人在"文学家的职责"座谈会上首先提出追究文学家的战争责任问题。荒正人、小田切秀雄以及佐佐木基一联名在《文学时标》的发刊词上提出"一个不漏地追究文学上的战争责任者,把他们在文学上的生命彻底埋葬,这是为了在文学领域里确立民主主义的第一步。如果不是这样,一切文学的重建,都如同建在沙滩上的楼阁一样"。该刊还开辟了"文学检察栏",陆续公布了40多人的战争责任者的名单加以追究,连为无产阶级文学理论做出过重大贡献的青野季吉、发表过反战小说《活着的士兵》而遭到法西斯当局起诉和监

禁的批判现实主义作家石川达三也在被点名之列。而且点名还有继续扩大的趋势。平野谦还进一步提出："战争责任问题，与马克思主义的转向问题密切不可分割"，所以"在文学上追究战争责任问题，应以转向问题作为起轴"①。从而转到追究战争期间脱离无产阶级文学运动的作家的"转向问题"，以及基于对他们的不信赖而提出：30 岁一代人的使命问题，进而全面批判和否定所谓产生这些问题的无产阶级文学运动。

新日本文学会的发起人藏原惟人、中野重治等人也认为唯有"不协助军国主义战争并加以抵抗的文学家才有资格当发起人"，但他们不同意"近代文学"派中一些人的做法。中野重治针对由于他们的做法出现了"理应被追究的文学家在横行霸道，而许多本应通过自我批评再鼓起勇气的文学家却意志沮丧"的状况，及时地指出："追究战争责任乃是与反动势力斗争的一个焦点，如果不去和与之有关的反动文学斗争，就势必会失去平衡"，"这种追究文学家的战争责任的做法是错误的。"②从这里可以看出，新日本文学会与近代文学派在这个问题上也是存在严重的分歧的。

日本文学家提出"追究战争责任问题"，无疑是由于对军国主义发动侵略战争的义愤，追究一小撮主要战争责任者岂止是理所当然的，而且对于批判军国主义的罪行也是做出重大贡献的。但如果不顾战争期间的具体历史条件，以及不顾战后不少作家已做出深刻的自我批评或深表愧疚的现实，以大民主的方式，不断点名批判，就会扩大打击面，不利于团结广大文学家，以打击极少数真正应负战争责任的人。正如本多秋五在《物语战后文学史》中总结这段历史时也指出：对文学家来说，不容许对文学家的战争责任视而不见。但是一到了追究战争责任的阶段，首先追究的主体本身的资格就成为问题。然而一旦严格进行审查其主体的资格，完全没有战争责任的文学界就只是例外的存在，就容易造成这样的结果：陷入泥沙俱下的状态，明显的负有最重要责任的文学家被放在一边。事实上最终也造成了这样的结果③。

这次论争，持续了三年之久，时间之长、程度之烈、范围之广，在战后日本文学史上是没有先例的，其意义是深远的。战后派的存在主义文学思潮的发展，恐怕不能说与这场论争完全无关。

---

① 红野敏郎等：《日本近代文学大词典》第 4 卷，讲谈社 1978 年版，第 464 页。
② 中野重治著：《批评的人性》，载《新日本文学》1947 年 6 月号。
③ 本多秋五著：《物语战后文学史》，新潮社 1954 年版，第 64—65 页。

第二十六章　存在主义文学思潮

存在主义文学思潮发展的滞后性和战后的再传播——战后存在主义文学的基本特征——安部公房深化存在主义文学——大江健三郎式存在主义的完成

西方存在主义哲学传入日本，始于明治30年代，即20世纪初。当时日本哲学界已经开始引进西方的克尔凯郭尔、雅斯贝尔斯、海德格尔的存在主义哲学思想，尤其是和辻哲郎出版《尼采研究》(1919)之后，介绍与研究工作逐渐走向系统化。到了昭和初期，即30至40年代，西田几多郎对存在主义哲学的核心问题——自我，与禅学的"无"的思想结合，推演出"无"的存在的形式，即"他要超越主客对立，追求'物我相忘，主客相没'时的自我，非理性的自我。这个非理性的'自我'不是普遍性的，而是绝对孤立的自己，不是理智的，而是带有忧伤烦恼的、情感内向的思维方式"，从而对存在哲学做出了自己的解释。1931年九鬼周造发表的《存在哲学》一文第一次将Kx-istentisim译为存在主义，并且介绍了存在主义的基本理论。稍后的1933年，如前所述，三木清在引进"不安的哲学"的同时，从人学的立场出发，主张用理性与感情的统一来创造"新人的类型"，主张自我是行动的自我、实存的自我，并从客观转向主观，引入自我的内部，表达了自我与存在主义哲学的"先于本质存在"的命题，从而明确地表述了存在主义的思想。[1] 后来日本

---

① 王守华、卞崇道著：《日本哲学史教程》，山东大学出版社1989年版，第467、470页。

又译介了西方存在主义的文学作品，如堀口大学译《墙》、臼井浩司译《区吐》、《密室》等，同时文坛上陆续出现了具有存在主义色彩的作品，如村山知义的《白夜》、高见顺的《应忘故旧》、三好十郎的《幽灵庄》等。但当时在日趋严重的绝对主义的重压下，存在主义没有适宜的发展土壤，没有流行起来形成一种文学思潮，不久就在军国主义的思想钳制下被扼杀了。这就造成日本存在主义发展的滞后性。

第二次世界大战以后，日本遭到彻底失败，从政治、经济到思想领域都受到巨大的冲击，特别是美国投掷原子弹对广岛、长崎造成毁灭性的打击，给日本国民的心理投下了长长的阴影。他们在急剧的历史转变过程中，感到无法把握历史的进程和个人的命运，在绝望和孤独中忍受着战后现实的沉重负担，普遍产生一种抑郁的精神，企图从苦闷彷徨中诉诸于自我否定、非理性的东西，这才给存在主义哲学和文学提供了发展的气候。

战后日本哲学界以"实存主义研究会"及其会刊《存在主义》为中心，对存在主义的研究又活跃起来，他们一方面积极译介克尔凯郭尔、雅斯贝尔斯、萨特的论著和基本思想；另一方面用存在主义的观点来解释战后社会的各种现象和剖析被战争扭曲的自我的存在问题。尤其是萨特的存在主义思想的传播非常广泛和深远，其影响不仅限于哲学界、文学界，而且及至一般的大学生。其特点是：一是将反对战争的反人性的抗议与检讨战争历史教训结合起来；二是将反对资产阶级社会现行体制与探索社会的前景结合起来；三是按照日本的思维方式阐述西方的存在主义，使之适合于日本理论知识的诸领域，并通过美学理论的阐释和文艺作品的形式对日本社会意识产生影响。60年代日本经过反对"日美安全条约"之后，社会处在动荡的不安状态，萨特和波伏瓦[①]访问日本后，又再兴起一股存在主义的热潮，研究对象不仅限于萨特，而且扩大到卡夫卡、加缪、陀思妥耶夫斯基、尼采、波多莱尔、马尔罗等，使存在主义的解释更加多样化。

日本存在主义在美学上的表现，首推今道友信依据西方存在哲学的方法论原则来构建自己的美学和艺术创作的存在概念，他不是从艺术存在的真实的现象出发，而是从艺术的"定义"出发，而这种艺术的"定义"是一种非理性的创造力，而且归根结底是非存在的表现形式，即包罗万象的创造性和否定方式的表现形式。从今道友倍的观点来看，不存在给人们打开通向

---

① 波伏瓦(Simone de Beauvoir, 1908—1986)，法国女作家、哲学家。萨特的妻子。她的小说主要阐述存在主义的主题。代表作品有：《应邀而来》、《人总有一死》、《达官贵人》等。

死亡的道路,他认为这种死亡不是存在的东西毁灭,而是人类灵魂最高的瞬间,是它的升华,是对有感觉的物质实体的完全解脱。他还企图以此来说明艺术的宗旨,认为艺术是要使灵魂不完全地或部分地从具体实践中解脱出来,免除惶恐不安和空虚的感觉。这样在世俗存在的条件下真正发挥人的才能的唯一可能的途径,就是艺术创作和人掌握艺术作品。①

1946 年,以翻译出版《墙》单行本为契机,萨特主张"介入文学"的思想,对战后日本文学产生很大的影响,但陀思妥耶夫斯基的影响也是不能忽视的。他们的影响,主要表现在存在主义作家们按各自的方法,尝试着以存在主义来表现文学的整体,将存在主义文学倾向向社会扩展,反映战后社会的整个危机意识。

日本存在主义文学的基本内容,首先是探讨战争对人性的扭曲、人的存在的荒谬性和反省人的存在的价值。如上章所述,战后派作家大都有战争的体验和"转向"的体验,战后具有一种强烈的忏悔意识,积极从自我内部追究战争的责任、"转向"的责任,从痛苦的体验中否定过去的自我,重新寻找自我的恢复和自我存在的新价值,在绝望中探索一种新的信念。这是一种逆反心理,从逆反中肯定人的存在价值。只有从他们这种受战争创伤的逆反意识中才能准确地捕捉其真实的意义,它既有对现实的严峻认识,也有自我的再检讨。日本存在主义文学就是主要反映人的命运被战争所蹂躏和被政治所主宰,完全丧失作为人的资格和价值。它表现出来的两种倾向:一是人被现实的力量所压倒,处在完全孤立的状态下对自我、对社会所进行的主观的反抗;一是社会巨大的机械力制约着人的命运,人的存在的基本关系是脆弱的,于是将人放在特异的位置上,从观念世界揭示人的存在的不合理性。

其次是探讨人的自由问题。日本存在主义作家基于战争的历史教训和思想体验认为,关系人的存在的根本问题,是"人的自由问题"。为寻回在战争中丧失的自我,就必须重新检讨人的自由问题,即获得"自由的选择"、"自由的创造"问题。他们以为,只有自我享有充分的自由,才能重新确立人的本质和人的主观能动性。这是日本存在主义对战争和权力压迫人的自由的一种实际感受和思考,它力图充实人的存在的内容。这种对人的自由的追求,带有对战争和战后现实的否定的含义以及对人们掌握自我命运的鼓励作用。本多秋五曾概括说:存在主义文学所"追求的最终的东西,如果用

① 王守华、卞崇道著:《日本哲学史教程》,山东大学出版社 1989 年版,第 467、470 页。

一个名称来表达，那就是人的自由”。与此相关，就是对人道主义的追求，强调尊重人，发出了尊重人性的呼唤。这是建立在批判战争的非人道、反人道的基础之上的。

作为战后日本存在主义鼻祖的椎名麟三的《深夜的酒宴》，首先表现了人在战后的废墟上的存在，产生一种不安感和不快感；其次表现了对自由的怀疑，人既没有希望也没有幸福，只有在不安和绝望中挣扎，仿佛在死亡线上徘徊，彻底地感到人生无意义的存在。他的《永久的序章》反映了存在主义这种自由观。他笔下的主人公残废复员军人砂川安太因患病将不久于人世，当他感到自己的死已经确定、自己的存在已无意义时，就以为自己反而有了一种“牢固的自由感”，可以成为一个完全意义上的社会主义者，于是向革命运动转化，自己在游行的高潮中因心脏病猝发而死去。他的死脸上浮现出一丝微笑。他在作品里就道出：“死，它给我带来了一切。带来了自己是活着的，带来了这种牢固的自由感。”

对战后存在主义文学做出重大贡献的还有埴谷雄高和野间宏，其功绩在于努力促使存在主义日本化。埴谷雄高在《死灵》中提出“意识＝存在”的新理念，强调了意识是一切存在物互相凭依的状态，是“自己＝他人”、“他人＝自己”这样一种完全是观念性的自我世界，企图以此观念构建其日本式的存在主义思想。野间宏追求的不是观念性的自我，而是非常肉体性的自我。也就是说，他的“自我”和“自他”的关系是极其肉体性的感觉。他通过《阴暗的图画》描写主人公看见勃鲁益尔的画，自己的性欲与战争和社会黑暗压迫下的痛苦叠合起来的故事，以及《崩溃的感觉》通过描写主人公看守一个吊死的学生的尸体、回想起战争期间自己自杀未遂时的崩溃的感觉，和由于看守尸体、不能与女友发生性行为而产生的死的感觉与性欲相互混杂起来的故事，来揭示自我的问题与自他的问题的关系。也就是说，他们通过观念性的自我或肉体性的感觉，来肯定自我的完成，并在这里确立它与存在主义的接点。野间宏曾提出：必须将人作为心理条件、生理条件和社会条件的统一体来把握，上述的作品就是在创作上的实践。

50年代以后，随着战后时代的终结，日本社会开始摆脱战后的混乱、贫困和战争的阴影，经济进入恢复与高速发展，社会相对稳定但又面临新的矛盾和危机。日本存在主义从探讨战争和战后人的基本存在的关系，转而关注整个资本主义社会的状况和人的存在的不合理现象，但又表现出一种悲观与绝望的情绪，只相信自我的完善，而不相信民众的变革力量。他们对战争的体验逐渐淡薄，有些人就根本没有战争的体验，脱离了战后初期的存在

主义对战争和战后生活的积极关心，虽然也不乏对政治、社会的关心者，但大多陷入追求个人内心的不安和日常生活的矛盾中去。这种转变，主要是如上所述的日本社会，既充满和平与发展又充满荒诞、异化、扭曲和丑恶的一种反映。文学要表现这种与战后初期不同的社会现实与生活，无论在观念上和形式上，自然都要发生相应的变化。从对战争和战后生活的关心，转向对资本主义社会的危机以及新时代的核武器对人类的威慑等现代社会问题的关心，以及做出存在主义式的思考。正如大江健三郎所说的，"我们新的一代文学家必须在可怕的孤独中进行暧昧的战斗"。所以说，存在与虚无几乎成为存在主义文学的主调。

从创作上来说，安部公房、大江健三郎就是较有代表性的作家，他们分别表现了在资本主义社会危机和核威胁下，人在社会中存在的孤独，以及人与人、人与社会、人与自然既相互联系又相互疏远的关系，以此来说明互相之间的不协调；同时以观念作为探索的手段，并且使其成为探索的目的。安部公房开了典型的日本存在主义文学的先河。

安部公房第一部长篇小说《终道标》问世，就显示其存在主义的这一新特色。埴谷雄高很赏识，认为作者"面对面地处理了可以称为存在感觉的事物，我感到有一个我所期待的作家出现了。"有的学者甚至说："写出《终道标》的安部公房的出现，对于战后文学来说，是划时代的事件"。[①]

这时候，他受埴谷雄高、花田清辉的影响，陆续发表了短篇小说《牧草》、《赤茧》，中篇《墙——卡玛尔氏的犯罪》，以及在日本现代文学史占有地位的长篇小说《砂女》、《箱男》、《他人的脸》、《石眼》、《燃烧的地图》等。

安部用象征和寓意的方法来表现现代人所处的孤独状况，人一旦有所归属，无论归属社会还是集团，就是丧失自己的"故乡"，失去自我的存在。

他的《赤茧》就写了天空开始擦黑，人们急匆匆地回窝的时候，主人公"我"却无家可归，望着林立的屋宇思索：为什么偏偏无一间是属于我的？"我"为寻找自己的家而继续不停地走着，不知什么时候开始，"我"渐渐变形、化解，终于消失了。而后只剩下一只庞大的空赤茧，成为"确实不受任何人干扰的我的家"，可是"这时候却少了一个可以归家的'我'"，以"赤茧"寓意人所处的环境的不合理性，从而表现了现代人所处的孤独的状态。

他的《终道标》、《为了无名字之夜》、《兽群跑向故乡》也表现了人失去

① 高野斗志美著：《现在正是我，我的王》，收入《安部公房全作品·第2卷》附录，新潮社1972年版，第9页。

了“故乡”，失去了生存的空间、失去了现实的依靠，而自我奋力向无限的未知世界挑战的题旨。他在《终道标》的结尾就这样点出他的主题：

这里已经不是什么地方。抓住我的就是我自己。这里是我自身这个地狱的栅栏。现在正是我完整地占有我自己，再没有什么东西能把我夺走。连你的回忆，也已经成为我伸手也不可及的东西。尽管拍手称快好了。……我可以走遍所有的故乡，走遍万神所在之地，从这头到另一头的极端。

然而，那是多么寒冷，多么堕落啊！不久太阳将西沉，写出来的名字也终于读不下去了……

好吧，向地狱走去！

在这里，作者要努力通过虚无的极端的制约，朝向难以给自己起“名字”的自由生存的空间，不断地转换自己，用自己的语言，给自己的生存赋予意义。安部公房对文学的思考正是从他的切身体验，即“失去故乡”、“缺乏生存的空间”而又必须不断地向无限的未知的自己挑战出发的。正如作者在《兽群跑向故乡》中反映战争刚结束，三种对立的政治力量进入东北，主人公难辨这种复杂的政治形势，但他“个人”必须与外界的现实发生“关系”才有存在的意义，然而他没有弄清这种“关系”，他的存在受到了威胁。它暗喻的是，人在“未知”的环境，为了寻找生存的空间，就要像自由的兽群那样任意跑遍荒野，跑向故乡，求得生存。人，要做这样的自由人，要这样的人的自由。可是，在这个世界上，人没有这种自由。人无论生活在什么地方，都无例外地要被强制归属于社会。“名字”只不过是一种符号，是一种在社会的各种关系中的标志。

安部公房还将先锋派绘画的通过线与面运动的空间造型的表现方法，应用到动的空间里追求物体的实存感，以展开人物的活动。表现在《墙——卡尔玛氏的犯罪》上，小说的主人公因为一觉醒来，忘却自己的“名字”，失去了这个象征性的符号而被认为是罪犯，非接受审判不可。他无法接受这种现实。他发现自己被墙包围，自己欲图将墙吸收，变形为一堵墙。最后作家是这样结束的：

不久，他的手脚和头部像被钉在鞣皮板上的兔皮那样被抻长，他的全身终于变成一堵墙。一堵实实在在的墙。

*　　　　*　　　　*

一望无际的荒野。

在荒野中，我是一堵静静地永无止境地成长下去的墙。

安部公房就这个主人公的造型方法在《卡尔玛的来历》中曾这样写道："在我的思考里，这个纯真而平凡的主人公似乎是一种类型的存在主义者。我尽量沿着行动来具体地描写他，同时努力表现他把理念行动化的道理。我不是用一般的喜剧表现客观化的方法，而是考虑用主观的自然的表现来达到喜剧化"。

从此他就在作品中，努力打破共同体的束缚，在都市的孤独中，寻找和创造存在的新路。他的《砂女》描写一个昆虫学者在现实不断侵蚀自己的生活的威胁下，做出自己的选择，进入一个砂洞里，在不断地与侵蚀而来的砂搏斗中，绝望地发现了现实世界的一个新侧面。作者着力表现主人公与砂搏斗的精神运动，寓喻人在混乱的社会的孤独中，通过努力才能创造人的存在的客观条件，才会寻找到存在的可能性。

可以说，安部公房的作品大多是描写人与现代社会的疏远，陷入孤独和绝望的生活，于是设定奇异的幻想，比如设定在一个"物体"内，自在地转换形象和构建非现实的世界，来追求人的内在性。他的《墙——卡尔玛氏的犯罪》就如《砂女》设定在"砂洞内"一样地设在"墙内"，描写了主人公卡尔玛一觉醒来，忘却一切，包括忘却"名字"，自己却被一堵墙包围，于是欲将墙吸收变形，逃到世界的边际去。这个荒诞的故事，暗喻了资本主义社会异化，人与人、人与社会互不沟通，处在一种绝对孤独的抽象世界里。他的《砂女》作为存在主义代表作，更具典型的意义。可以说，安部公房无论是设定"墙内"、"砂洞内"，还是设定在"箱内"、"茧内"，但这些都不是不可逾越的界限，相反，他窥视这些东西的内里，尽管内里黑暗也要探个究竟。他在《墙》里就说：主人公撞上了"墙"，尽管他无法把目光从墙上移开，但他却被墙内的黑暗所吸引，盯住墙想把墙内看个仔细，它成为主人公采取行动的契机。

安部公房在现实中发现了超现实，又努力捕捉超现实的现实。他塑造的人物无论变身、变形的形象是"茧人"、"墙人"还是"砂人"、"箱人"，都作为构成超现实的总体，构成"物"的世界与"实存"的世界，即外部的现实与内部的现实的双重异化。但他们虽然被双重地闭锁在现实的秩序和自我意识的内部，还是顽强地挣扎着表现自己的精神。所以说，安部的文学世界岂止没有脱离，而且深深而牢固地植根于日本的今日和明日的现实。在他的

绝望的内里,回响着希望之音。

正如松原新一所分析的:“作为‘先锋派艺术家’安部公房的著作不论现实成为怎样的墙,成为怎样的不合理的存在,都不会逆转回过去的价值。相反地是注视着墙,与墙斗争,毫不畏惧地踏进展现在墙内的未知的领域,这样才能证实人类精神的自由的活动——安部公房的许多作品都是赋予这样的教诲的。”①

安部还从自己亲自体验的都市生活中,将唤起人物的形象,闯进人物的内心世界,仔细观察和把握人的内在的东西。《他人的脸》贯穿这种实存的思想。男主人公把自己藏在自己造的一个假面里,诱惑妻子同他通奸,他向妻子自白之后,发现妻子知道了一切,这样反把他的假面戏逼到了绝望的地步。作者在于通过揭示主人公内心的一种冲动,一种意识,即他苦恼于自己完全缺乏与他人可共有的东西,表现了在复杂的现代社会里,任何人都可能有某种程度的异常。因为一般相信是正常时,有时也不得不怀疑这种正常性。在这里,安部通过这个荒诞的故事,以丰富的想象力来象征性地描写现代人的这种宿命。

安部公房特别注意建构其日本式的存在主义语言风格和文体风格。

首先,他利用巴甫洛夫的条件反射论,来阐释语言、认识与想象力的表现的关系。他在《文学上的理论和实践》中说:“只有人类才有第一次条件反射。一般来说,极不安定的第二次条件反射,是采取语言形成的形式才开始变得安定。所谓语言就是符号的符号。通过符号的符号,人才获得将大脑皮层反射活动一般化的能力,即抽象的能力。抽象 = 认识是依存于语言,是依存于表现,同时表现又是认识的形式,这是显而易见的。”

其次,安部公房注重强化文体意识。他的文体风格是与他的存在主义文学思想相关联的,他主张的文体,不是与作品内容无关的、静止的文体,而是要不断努力创造出动态的、强有力的、适应描写实体的文体。他的小说,特别是短篇小说,就积极通过这种文体意识,只运用必要且充分的语言,来最大限度地发挥其想象机能。

再次,注意运用独特的比喻技法。这种比喻法的独特性与其文体意识也有密切的联系。具体地说,他的比喻,只使用日常身边的、习惯了的东西作媒介,而且是通过语言的“魔术”来创造的,从而真正发挥比喻的效果。比如在《他人的脸》中所描写的男主人公的妻子哭泣情状的比喻“(她的哭泣)

---

① 松原新一著:《战后变革期的文学》,载《战后日本文学史》,讲谈社 1978 年版,第 100 页。

就像从断水的龙头漏出来的空气，使人狼狈周章”，就是活生生的比喻。这种文体虽然是由抽象的理论建构的，但它拥有具体的存在感。所以这部小说虽然哲理性很强，但它还是可以唤起鲜活的文学形象来，从而充满了艺术的魅力。

安部公房追求的先锋文学，就是打破传统的文学，创造出崭新的文学世界。但从整体上看，首先是自律地产生，一是赋予古典式的；二是作家以自己经历的战争期间、战后时期，人的生存状况给他带来的感觉作为基础，完全是日本式的发想。其次是通过与西方存在主义的邂逅，接受了卡夫卡影响。尽管如此，他与卡夫卡的以自我批判个人罪意识作为创作的冲动不同，他的创作的第一义是追求艺术的升华。

安部公房的文学是世界的，也是日本的。

大江健三郎崇敬安部公房，是接受萨特的存在主义及其恩师渡边一夫的人文主义的影响，于20世纪50年代走上日本战后文坛的新生代的存在主义作家。大江接受萨特存在主义的影响，主要表现在三个方面：一是人的存在的本质观念；二是发挥文学想象力的表现；三是追求“介入文学”。这三方面表现在创作上，是从心理、生理和社会三个方面捕捉人的存在意义和价值。但是他是具体通过日本的状况、个人体验的现代人面临的核危机、残疾危机和性危机来寻找日本现代社会的定势，从而形成大江式的存在主义文学。也就是说，大江将存在主义日本化而取得成功，荣获诺贝尔文学奖而走向世界。

大江健三郎创作的一贯主题是描写人在闭塞的现实社会中寻找失落的自我的状态，以及人在被闭锁在“墙壁”里求生存的状态。从大江的《死者的奢华》、《他人的足》、《人羊》，乃至后来的《感化院的少年》等，就可以感受到他的小说的特质，是在文学上凸显生存的危机意识。作家在这方面的感觉是敏锐的，但他所探索的，不是人的消极的、否定的一面，而是人在现代闭塞状态下求生存的积极的、肯定的一面。应该说，大江对萨特存在主义的吸收和对战后时期日本存在主义文学的传承，首先表现在他对社会的参与意识是非常强烈的。其次积极把握日本历史转型期的重大事件加以文学化。由此可以看出，大江非常重视作家的历史使命和社会责任，并且把它们视为作家自我实现的一种方式，也是作家主体性实现的一种方式。

缘此，他的作品常常带上浓重的政治影子，也就是对各种政治事件和社会问题通过文学来发表自己的见解，比如将批判天皇制、反核武器具体到反对日美安全条约等政治命题形象化。尽管如此，他又不是图解式地直接表

现政治的实相，更不是将文学简单化为政治的载体，而是与作为人的生存的基本条件联系在一起，并通过想象力而加以发挥。

比如《万延元年的足球队》、《洪水涌上我灵魂》，幻想着模仿百年前在山谷的农民暴动组织一支足球队鼓动“现代的暴动”，或者幻想着地面上发生核爆炸、地壳大变动、大洪水涌来等等。从表层来看，似乎是作家面对政治危机、核危机、破灭与死，陷入追求个人内心的不安和虚无中，但从深层来看，却含有更为积极的内容，它不仅展现了一个异化、扭曲和丑恶的世相，而且表现了在政治重压、核威胁下，人存在的孤独，以及人与人、人与社会、人与自然既相互联系又相互疏远的关系，并深入探索今日人如何拓展自己的生存空间。

为此作家超越了单一的意识，建构了自己独特的观照世界的“眼”，强调了作家意识与“眼”的密切联系，以及“眼”和观照的必要联系。他把设定视点和导入“眼”作为创作小说的秘密，并且解释说：

> 这种观照，其本身只有通过设定独自的视点、真正导入被选中的“眼”，最浅显地给作家提供一个为了创造超越于自己世界的线索。我正是以这种思考方式来作为自己的小说观的最根本的核心。

继《洪水涌上我灵魂》之后，大江自认为最得意、最令他怀念的《摆脱危机者的调查书》、《同时代的游戏》的出现，最充分地体现了作家上述小说观的最根本的核心。作家设定的视点是非常独特的，一个是从宇宙派遣了“二人帮”来地球摆脱“地球危机”；一个是从“村庄＝国家＝小宇宙的历史”，创造了无限大的宇宙空间，让巨人创造者和破坏者在这宇宙空间展开格斗。实际上，作家是通过这一视点而导入自己独特的“眼”，以超越于自己设定的虚幻世界，来完成一个新的真实的观照世界。这两者的连接点就是想象力。于是作家插上了想象力的翅膀，遨游于现实的世界。这样作家意识，也可以说作家的目的意识，就自然地流贯于小说的世界和人的实存的世界这两个内与外、表与里的世界。

日本文学评论家武满彻写道，我们（人类）处在迷失现代文明的总体性的状态。信息的泛滥把人驱赶到一条狭窄的死胡同，但那是人自己招来的。这种前景被闭锁在黑暗中。大江健三郎的新作《同时代的游戏》是继《摆脱危机者的调查书》之后又一部强烈希求恢复总体性的书。而且与前作比较，在这里构筑的言语空间更多样性地具有作为时代战略的确实的具体性。读

者在这一语言的迷宫里不仅不会迷失自己，而且可以感觉和体味到超越于它的总体性的一致。于是在无限大空间充满谐谑和暗喻，明显地划出了时代的黑暗的轮廓。

可以说，大江文学虽然受存在主义的影响，但它吸收存在主义的文学技巧多于文学理念，而吸收文学理念也是按照自己的思考方式来取舍与扬弃而加以日本化的。他的上述由“眼”与观照统一构成的文学观，以及具现在上述两部长篇小说的创作技巧，形成了大江的存在主义文学日本化的特征之一。

吸收西方存在主义的想象力的表现，以及传承日本式的想象力和传统的象征性表现，并使两者达到完美的统一，是大江的存在主义文学日本化的另一个特征，他发挥想象力作用的时候，总是把想象力与记忆联系在一起，想象未来，回忆过去。他认为思考过去和未来，保持总体的记忆和想象力是切实必要的。为了获得这种记忆和想象力，必须抑制所有面的一方的力量。必须通过拒斥被抑制的心，在自由地解放的精神上，回忆过去，想象未来。大江最后强调这种想象力是抵抗“邪恶势力”的手段，正是一般民众和艺术家的最低限度的共同义务，因而他提倡的想象力是“政治的想象力”，这是他思考想象力的出发点，也是大江发挥想象力的立足点。

然而，文学与政治既有联系又是不同质的两个世界，所以大江主张运用想象力的语言在两个世界之间架起一座桥，而这座桥是把桥礅深埋在人的本质性的实存之中，使小说世界走向政治世界。比如，从《性的人》、《我们的时代》到《个人的体验》、《叫喊》就是通过性的形象或想象力的语言，对现实的再创造，显示了作家对一系列社会和政治问题的思考，包括对战争问题，以及天皇制、日美安全条约等体制问题的见解。又比如，反核问题，是一个世界性的政治问题，但大江没有使用政治概念的语言，而是将这个问题植入人性的深层，并使用想象力的语言表现出来。《摆脱危机的调查书》、《青年的污名》就是通过作家的想象世界，展现现代人在政治争斗、右翼噪动和核劫持的面前，对人性的呼唤。他在《现状和文学创作的想象力》一文中说明，这是他“对周围现状的认识，并反复发挥自己文学创作的想象力”。也就是说，大江在想象力的世界里，表述了自己对现实的看法和实现了他的文学主张。

大江健三郎的存在主义文学日本化还有一个特征，表现在他将日本本土的文化思想作为根干来培育其存在主义文学的枝叶。大江对日本人作为自然神信仰的树木与森林，以及日本传统文化结构的家与村落共同体情有

独钟。这固然是由于大江出生在四国岛上一个覆盖着茂密森林的山谷的村落里，与森林、村落有着浓密的血缘关系，而且更重要的是他对传统的文化思想和文化结构抱有一种密切的亲情。他在作品中常常将象征神的树木与森林看作是“接近圣洁的地理学上的故乡的媒介”，并且作为跃入文学传统的想象力的媒介，以一种亲和的感情去捕捉它们。从早期的《感化院的少年》起，经过《万延元年的足球队》、《同时代的游戏》、《M/T 与森林里奇异的故事》，直至近作三部曲《燃烧的绿树》等作品里的森林或山谷村落，始终都是作为日本的心像风景而在作家的感觉世界中展现。特别是以这些传统的东西扩展为文学的空间，从实质上说，拓展为更具文化内涵的社会空间乃至时代空间，并且加入民族的神话，东方神秘的哲理——再生与救济，从而使创作既获得独自的、更为丰富的想象力，又紧密地贴近时代与社会。因此可以说，大江健三郎的创作立足于现实，又超越现实，将现实与象征世界融为一体。广而言之，根植于传统，又超越传统，使传统与现代、日本与西方的文学理念和方法一体化，从而创造出大江文学的独特性。

在西方存在主义的影响下，大江以为“20 世纪后半叶给文学冒险家留下的垦荒地只有性的领域了”，于是他在这一领域里开辟了一块“性 + 政治”的试验田，把性与政治作为表现人的存在和状态的两个重要的表征，并且实实在在地耕耘着。他的试验性的作品《性的人》、《我们的时代》自不用说，他的《日常生活的冒险》、《叫喊》也都是抱着对现实社会的逆反心理，以性为通路，通过反社会的性行为，向现实世界中的日常生活挑战，向现今的权威主义者挑战，来寻求人的真实存在。正如《叫喊》的主人公最后在现实的压迫下，在孤独和焦灼中，不得不呼喊出“我是人”！

在这些作品里，大江运用了弗洛伊德的心理学，使用了一些有关精神病理学的用语，但其着重点是强调性与政治的表里关系。他没有在生理的因素上多做文章，而是利用生理学与心理学、社会学的交叉系统，多角度地通过形象来叙述人性的本质和根源，以及人深深扎根于生的欢悦的愿望，同时把“性”作为政治的暗喻，展现现代人的性世界，其最终目的是为了探索打破这个窒息的社会现状的可能性，给读者提供一个崭新的窥视日本社会的视角。大江面对某些评论家对他的这几部作品的充满道德意识的抨击，在《文学笔记》中作了如下的辨析：

> 只要是关于性的人，那么性的形象就是一种能够位移的、使多样的侧面统一起来的形象。

由此可见，大江关于性问题，是作为一个文学上的严肃问题来思考的，性的形象不是孤立的形象，而是由生理、心理、社会等多侧面统一起来的形象。他探求的性，不是性的自然属性，也不是分割了性与其他社会文化因素的联系，而是与人类社会和人类文明的复杂性相对应，与其他社会文化因素、也包括政治因素相统一的，反映了人的性被压抑和求解放的愿望。性现象的复杂性，实际上是社会现象复杂性的反映。大江闯进了前人难以取得成功的这一领域，自觉地将这一命题作为作家的命运，巧妙地把握了性与政治统一的创作原理和方法，并大胆地付诸创作实践而取得了成功。

当然，大江健三郎在这一领域实践的成功，很大程度上还在于他采用独特的文体来建构其作品。他既反对规范主义的古典文体，也反对个性主义的特异文体，而主张“存在论”的文体，即感觉与知性结合的“比喻·引用文体”。也就是说，比喻是感觉性的，引用是知性的，两者邂逅而形成大江文体的特质。在大江文学中，比喻文体的表现扮演着重要的暗喻、讽刺和批判角色，同时成为发挥文学上的想象力的一羽重要的翅膀。但比喻文体的表现只能在容许的限制范围内，并不能无限制地扩张，相反它是受到引用文体的知性的制约，使比喻文体的感觉性纯化和洗练化，以保持想象力的向性作用。举例来说，《万延元年的足球队》开卷首句：“在黎明前的黑暗中醒来，寻求着一种热切的‘期待’的感觉，摸索着噩梦残破的意识”，这就是大江的文体的规范句。它既表现感觉的观念，又表达了知性的思考，为现实与虚构、现在与过去的故事交替展开，为在语言空间中充分发挥其具有导向性的想象力作了坚实的铺垫，使作者也使读者进入一个确实存在的自己的世界。也就是说，确保在想象世界中维持一种实实在在的存在感。

在《状况与文学的想象力》一文中，大江健三郎在强调文体对于保持文学上的想象力的生命的必要性时就曾指出：

> 第一，正如从最先作为问题点那样，不能将语言作为单纯的概念来使用，而常要通过与现实的事物、它们所构成的世界本身对应，来使用表现物本身的语言。也就是说，语言必须根源化、物质化。
>
> 第二，与作家自己拥有的语言世界、自己的意识世界一样，要自觉认识到其片面的性格，并且克服它。因此也要使自己的语言与现实的状况相对应，同时争取使用适应现实状况的复杂性的多样语言。也就是说，必须将语言多样化。由此，一个作家的语言最好是总体化的，即能够覆盖一个时代总体状况的语言。

可以说，大江发现了想象力与语言的相位，让其文学的想象力立足于语言的总体化的位置上，使语言物质化根源化的作用和与状况对应的语言多样化作用互制互补，既扩大其想象的活动范围，又保持与实存世界最直接、最具体的联系。这就是大江"存在论"文体的基本特征，也是大江存在主义文学日本化的根本保证。

大江文学的异彩，正是在和（日本）洋（西方）文学的相互交错中碰撞和融合而呈现出来的。大江健三郎的文学从日本走向西方，从东方走向世界，也是源于此吧。

正如柘植光彦在总结这一时期的日本存在主义文学的特点时指出的："实际上，有的作家受萨特的影响，也有的作家没有受萨特的影响。从整体上看，毋宁说受陀思妥耶夫斯基的影响更强烈些。尽管如此，与存在主义的关系应该指出的是，战争期间、战后时期，人的状况给所有的作家都带来了以共同感觉作为基础的共同的主题。战后文学的存在主义倾向，首先是自律地产生，其次是通过与萨特的邂逅产生巨大的漩涡"①。

① 长谷川泉编：《日本文学新史》（现代），至文堂1986年版，第82页。

第二十七章 民主主义文学思潮

战后民主化与民主主义文学思潮——无产阶级文学史观的种种——新日本文学与人民文学的对立——围绕"国民文学论"的论争——民主主义文学运动的相位

第二次世界大战结束以后，美国以同盟国的名义占领日本。他们制定的"对日基本政策"（远东委员会）指出：对日本"必须完全解除武装，实行非军事化。必须肃清军国主义的权力和军国主义的影响，强行压制一切体现军国主义和侵略精神的制度"；"鼓励国民对尊重个人自由和基本人权的要求，特别是对宗教、集会、结社、言论及出版自由的强烈要求；鼓励日本国民组织民主主义且带有议会性质的机构"。正如上章所述，美国根据这一对日基本政策，在日本实行了一系列民主改革，制定以和平、民主为主体的新宪法，对于废除日本政治、经济、社会的封建遗制、促使日本非军事化，以及奠定资产阶级民主主义体制都起到了积极的作用。但是，美国对日本实施的民主改革，不是从日本人民大众的民主主义立场出发，而是站在美国垄断资本的立场上，从美国战后的全球战略出发而进行的，这是极其不彻底的。但是，初时进步的民主力量，包括许多作家、评论家对美国的民主主义政策没有充分的认识，未能准确地把握战后美国推行的民主主义这一基本性格，只看到其积极面，而忽视其消极面以及暂时掩蔽的反动的一面，仿佛依靠美国推行的民主主义，就可以实现人民民主主义革命。当时日共主要领导人野坂参三认定美占领军为"解放军"以及提出"和平革命论"，就是这一政治思

潮具有代表性的表现。

当和平民主力量不断壮大,革命的工农群众日益高涨,阶级力量的对比开始发生变化,以 1948 年为转机形成美苏对立的格局以后,美国在日本推行的民主主义改革的本质性的一面就充分暴露出来,它很快就改变对日政策,同日本统治阶级右翼势力勾结,采取了诸多限制民主主义发展的措施,乃至制造了震惊日本国内外的“松川事件”等一系列事件,镇压和平与民主力量。特别是以朝鲜战争爆发为契机,美占领当局更大地限制日本民族的主权和人民的自由,加速变日本为美国反共的军事基地,迫使日本处于从属美国的地位。

在战后日本历史的这一转折时刻,1950 年 1 月共产国际及时地发表《关于日本的形势》的文章,批判以野坂参三为代表的“和平革命论”及其政治思潮。日共内部围绕共产国际的批判,产生严重对立的意见。以野坂参三、德田球一为代表的主流派发表了题为《对〈关于日本的形势〉的感想》的文章,承认野坂理论的不足和缺点,并表示已在实践中克服而予以拒绝批评,史称“感想派”;以宫本显治、志贺义雄为代表的一派则主张全面接受共产国际的批评,史称“国际派”,当时作为民主主义运动主体的日共濒于分裂的态势,同年 6 月在美日反动当局的镇压下,转入地下。这种情况不能不直接影响到整个进步的民主主义运动。

战后日本民主主义文学思潮和文学运动,就是在这种复杂的政治思潮的影响下产生和发展的,也是战后民主主义运动的历史发展的必然,1945 年 8 月 15 日日本无条件投降不久,战前无产阶级作家平林泰子就提出以抵抗军国主义的文学家为中心重建旧无产阶级作家同盟的问题。但是,为了适应战后的时代变化,藏原惟人、中野重治、德永直、秋田雨雀、江口涣、壶井繁治、藤森成吉、洼川鹤次郎、宫本百合子等九人在志贺直哉、野上弥生子、广津和郎等老作家的赞助下,以民主主义为目标于同年 12 月发起成立了新日本文学会,并创办《新日本文学》杂志,开展民主主义文学运动。它的宗旨是:(一) 创作和普及民主主义文学;(二) 团结和发挥人民大众创造性的文学力量;(三) 同反动文学和文化作斗争;(四) 争取进步文学活动的完全自由;(五) 加强国内外进步文学和文化运动的联系和合作。[①] 为此,宫本百合子在《新日本文学》试刊号上发表题为《歌声哟,响起来吧!》的文章,强调“所谓民主文学,就是意味着我们每一个人都要为社会和自己合乎历史逻辑

---

① 《新日本文学》创刊号,1946 年 1 月号。

的发展而献身，就是要毫不含糊地响起反映世界历史的必然趋势的歌！”① 新日本文学会成立大会报告规定：“新日本文学会不是无产阶级团体简单的恢复，它是适应新的民主主义革命进展，必须为一切民主主义文学的前进而斗争的文学运动”②。以“近代文学派”为主体的战后派作家、战后成长的工农作家和传统派的老作家200多人都参加这一运动。可以说，民主主义文学运动是以战前无产阶级作家为主体，包括民主主义、自由主义、现代主义作家参加的文学上广泛的统一战线，而不是战前无产阶级文学运动简单的延续。正如丸山静指出的：“民主主义文学同过去的文学诸流派的立场完全不同，它必须是崭新的、独特的文学思潮。”③

作为民主主义文学运动主体的无产阶级作家的一部分人，主张继承和发扬战前的无产阶级文学的传统，于是在新日本文学会内部就民主主义文学运动方针及其与战前无产阶级文学运动的关系，以及无产阶级文学史观产生了意见的分歧。

无产阶级文学派作家强调民主主义文学的中心部分应该是继承和发展战前的无产阶级文学，以共产主义作家和工农作家为主体，坚持社会主义现实主义，并密切结合大众的民主、独立要求而展开文学活动。同时民主主义文学运动又是广泛的民主、民族统一战线的运动，不应对它的一切成员提出划一的要求，社会主义现实主义只是一种基本创作方法，其中可能具有多种多样的创作模式；民主主义文学可以采取社会主义现实主义与其他创作方法并存的方针。④ 宫本显治则特别指出：评价战前无产阶级文学的前提条件必须坚持党性原则，坚持无产阶级现实主义；文学必须是阶级斗争的一翼，文学运动应放在阶级斗争的主体——工人、农民为首的被压迫的大众上。在这一前提下，他提出：“战后文学必须从属于新民主主义政治——这是文学在现实社会中的一种新的自觉的姿态。这样，作家、文学才能认识社会发展的必然性，才能成为最自由、最真实、最高价值的东西”⑤。

近代文学派多数作家反对战前无产阶级文学的政治主义倾向以及宫本显治的“政治首位论”，强调战后文学最重要的问题，首先必须是确立自我，

---

① 《新日本文学》试刊号，1945年12月。

② 久松潜一编：增补新版《日本文学史・近代Ⅱ》，至文堂1981年版，第1040页。

③ 丸山静著：《走向民族文学的道路》，转引自臼井吉见：《近代文学论争》，筑摩书房1975年版，第315页。

④ 藏原惟人著：《文学论》，世界评论社1950年版，第173—176页。

⑤ 转引自松原新一等：《战后日本文学史・年表》，讲谈社1978年版，第43—44页。

恢复文学的主体性。所以民主主义文学运动不能成为战前无产阶级文学运动的“修订版”，采取一种全盘否定战前无产阶级文学传统的姿态。本多秋五就说：“战前无产阶级文学的道路越走越窄，处在无法发展下去的僵局”，因此，为了使民主主义文学“今后获得更大的发展，就必须弃旧图新，重新开始”①。平野谦认为“评价无产阶级文学运动是谬误的历史的同时，也估评其发展的历史”；他根据这种两重思考方法，提出了与中野重治相反的看法：“民主主义文学比无产阶级文学运动倒退了一步”②。

作为近代文学派主要成员之一的小田切秀雄考虑了双方的意见，提出如下值得重视的见解：“民主主义文学如果不批判战前无产阶级文学不成熟的和偏差的部分，岂止不可能有新的进展，而且还会失去宝贵的遗产。”他列举了“宫本百合子写《播州平原》、德永直写《妻啊，安息吧》就是要亲自解决这个问题。这些作品不是再现过去的无产阶级文学，而是以更高层次的内容和形式，实现政治与文学的统一”③。

从以上各种论点中可以看出，民主主义文学作家、评论家都认真总结战前无产阶级文学的经验教训，欲图在批判地继承无产阶级文学遗产的基础上，建立民主主义文学的新理论和新实践，以推进战后日本文学的发展。但是，也不难发现他们之间存在微妙的差异，不时将“左”或右的意识形态带进民主主义文学运动，从不同方向来理解民主主义文学运动继承无产阶级文学传统的问题，因而孕育着可能将民主主义文学运动置于战前无产阶级文学运动延长线上的危险性。

在民主主义文学运动内部围绕日共“1950 年问题”的分裂，反映在以藏原惟人、中野重治为代表的支持国际派的“新日本文学”和以德永直、江马修、岛田政雄为代表的支持“感想派”的“人民文学”两派的对立上。他们还在战后文学运动的总方针、关于宫本百合子的评价、关于《新日本文学》刊登井上光晴和岛尾敏雄的小说的分歧等三个问题上存在对立的意见。实际上，有些分歧的意见，不仅存在战后民主主义文学运动开展之时，而且存在战前无产阶级文学发展的过程之中，不过以“1950 年问题”为契机公开爆发而已。

（一）关于战后文学的总方针问题。首先由诗人西泽隆二（当时日共中

---

① 转引自松原新一等著：《战后日本文学史・年表》，讲谈社 1978 年版，第 36 页。

② 伊藤整等编：《现代日本文学史》（二），讲谈社 1980 年版，第 244 页。

③ 长谷川泉编：《日本文学新史》（现代），至文堂 1986 年版，第 119 页。

央委员）表示不同意藏原惟人（当时为日共中央委员）提出的民主主义文学运动方针而引发的。他认为对在封建主义长期统治下的、丧失了思考的能力和勇气的人民大众来说，文学作品不是恰当的普遍形式，应该提倡音乐和舞蹈，开展群众性的文化工作。人民文学派支持西泽的意见，支持德田球一提出的主张，即文学和批评，由于封建力量的压制，已经失去了表现力，应该推进群众性的音乐舞蹈等文化活动，这是“和平革命过程的文化革命的第一步”①。他们突出强调民主主义运动方针应明确由工人阶级领导，以党是最高度集中对现实的认识为前提，写人民的、党的活动，要时时刻刻有利于斗争。因而主张民主主义文学应直接为政治斗争服务，将文学运动的重点放在工人阶级的斗争上，最重要的首先是普及工作，在普及的基础上产生典型化的优秀作品，所以他们号召作家深入工农，组织文学小组活动，直接表现工人农民的生活和斗争②。同时反对藏原惟人提倡的社会主义与其他创作方法同时并存的方针，主张以革命现实主义为唯一的创作方法。

藏原惟人在《文学运动的新开展》一文中承认民主主义文学未能充分确立高度的思想性和党性，原因是与大众生活和斗争结合不够。为了克服这种倾向，无产阶级作家必须深入大众。但如果以为作家深入大众之中，在各个场合上与大众结合，就可以解决一切文学上的问题，这也是错误的。同时他批评人民文学派是“宗派性”的政治主义和工人万能主义，指出民主主义文学落后的原因：一是作家未能把握新的现实，挖掘现代最积极的新文学的主题，一是未能创造出为大众喜爱的文学形式。③

新日本文学派指责人民文学派是“庸俗大众化”，人民文学派则指责新日本文学会是小资产阶级性。民主主义文学运动中的近代文学派则反对新日本文学派和人民文学派将党的“分派”问题带进运动里来。

（二）与第一个问题的分歧有关连的是对宫本百合子的评价问题。发端是人民文学派在其刊物《人民文学》上刊登了三封读者来信，攻击百合子是“阶级敌人”，“资产阶级的食客”等，并在编后记中加以肯定地说，这是“对百合子的正当的评价”，“对于面临严峻生活的大众来说，是很难接受百合子文学的”④。

---

① 本多秋五著：《物语战后文学史》，新潮社 1969 年版，第 430—431 页。
② 本多秋五著：《物语战后文学史》，新潮社 1969 年版，第 438 页。
③ 藏原惟人著：《文学论》，世界评论社 1950 年版，第 173—176 页。
④ 转引自本多秋五：《物语战后文学史》，新潮社 1969 年版，第 427 页。

人民文学派所以难以接受，就是认为宫本百合子文学只取材其自身和家庭的题材，没有描写工人阶级的生活和斗争，是“资产阶级的观念文学”。他们认为战前无产阶级文学家的大多数没有结合当时日本的革命实践和深入大众，以及自我改造，因而他们批判藏原惟人的理论的同时，也批判了宫本百合子的创作倾向。为此宫本显治发表了《批判者的批判》，将这件事看作是“1947 年以后，在文学运动内部和外部开始形成一种宗派倾向，特征是：其作为隐蔽的、公开的中心的共同语言之一，就是不断强化对宫本百合子的否定”①。藏原惟人针对人民文学派集中攻击宫本百合子的三部曲《伸子》、《两个院子》、《路标》的情况，对宫本百合子这三部曲做出了积极的肯定，他认为：“第一，百合子发展了现实主义的方法，同时克服狭隘的社会视野，在广大的全体人民的基础上进一步加以重建；第二，她的作品，不仅批判性地描写现实，而且贯穿变革现实的高度思想性，并充满这样的意欲：积极地造形现实中的新的东西。在这个意义上说，这是开辟了日本社会主义现实主义的文学道路。”②

上述三部曲，是宫本百合子的自传体小说。《伸子》写在战前的 1926 年，以她本人的结婚生活和变迁为题材，以私小说形式描写了主人公伸子冲出封建的家庭，投身到社会活动中去的故事。如果说，它是反映了女性反抗封建枷锁，以渴求妇女解放的话，那么《两个院子》、《路标》就是有意识地结合时代和社会的阶级关系，探求伸子追求社会主义，走上革命道路的故事。可以说，这两部作品已经超越批判现实主义的范畴，而达到社会主义现实主义与革命浪漫主义的结合，表现出她的强烈的独创性，这是应该肯定的。当然，宫本百合子也存在自身的弱点，譬如很少深入工农生活（固然有健康上的原因），她的作品多是表现自己及周围的事，而缺少反映工农生活的。应该说，人民文学派对宫本百合子这方面的批评也是中肯的、贴切的。而且，他们身体力行地深入工农，取得了不少的成绩，为民主主义文学的运动也做出了贡献。

（三）关于《新日本文学》刊登了井上光晴的《不能完成的一章》和岛尾敏雄的《小小的恋爱冒险》问题。井上光晴因“1950 年问题”曾受到日共“感想派”的处分，但他拒绝接受处分而自动退党，这部《不能完成的一章》攻击“感想派”所谓“反人道主义”；岛尾敏雄的《小小的恋爱冒险》则是以对性冒

---

① 转引自本多秋五：《物语战后文学史》，新潮社 1969 年版，第 431 页。

② 《新日本文学》，1951 年 4 月号。

险的兴趣为主题的作品，因而人民文学派认为《新日本文学》发表这样两篇文章是编辑方针的错误，甚至指责《不能完成的一章》是诽谤党的反革命。新日本文学派对此没有引起足够的重视，而且中野重治还出面加以肯定或保护。这都给两派已有的矛盾火上加油。

在民主主义文学运动发展过程中，最早出现新日本文学派和近代文学派围绕"文学的主体性"、评价小林多喜二发展到"政治与文学"等问题的论争，见前章所述。继之出现新日本文学与人民文学派以"1950 年问题"为契机，围绕民主主义文学的基本性格、宫本百合子的评价等的论争。如果说前者是无产阶级作家与自由主义、现代主义作家的分歧，后者则是无产阶级作家内部的对立，但两者都涉及民主主义文学运动如何继承近代日本文学和战前无产阶级文学运动的传统，而民族独立问题也提上了日程。日本民主主义文学运动明确提出"和平、民主、独立"的新方针，强调了"独立"，删去初时提出宗旨之一的"同反动文学和文化作斗争"一项。藏原惟人也提出："凡是具有和平、民主、独立思想三者之一的文学，即使反对共产党的，也算是民主主义文学"①。在这种政治、文学的背景下，1952 年民主主义文学运动掀起了一场"国民文学"的大讨论，中心问题是国民文学的性质和如何创造国民文学，即文学上的民族问题。

这次"国民文学"大讨论的导火线是：1951 年，文学研究家竹内好针对文坛对文学传统抱着一种褊狭的见解，在《近代主义和民族问题》一文最先提出"国民文学"问题，他说：在战后文学的新启蒙运动中，不管是左翼还是右翼，基本上都是以西欧近现代文学作为模式，而不是把民族放在"思考的道路上"。他据此批评民主主义文学所提出的民主、独立的口号，不是出自自然的生活和感情，而是反近代主义的所谓人民性的倾向，这也只不过是近代主义的人民派。新日本文学派藏原惟人直接引进近代的阶级对立模式，也仍然没有摆脱近代主义的想法。所以他指出："国民文学是不可能用阶级文学和殖民地文学（反过来说是外国文学）所替代的，也是无法替代的重要的东西。……但是，国民文学不完全实现与阶级一起包括民族在内的全人性，是不可能创造出来的，不扎根在民族传统也是不可能创造出来的"。②从这里可以看出，竹内好提倡国民文学的立足点，一是批判近代主义文学；一是扬弃民主主义文学。

---

① 根据藏原惟人 1957 年 12 月 7 日与《译文》（《世界文学》前身）编辑部的谈话记录。

② 臼井吉见著：《近代文学论争》，筑摩书房 1975 年版，第 305—308 页。

竹内好所指的“近代主义”,不是一般文学概念上的现代主义或现代派,而是有其特殊的含义的,也即指这样一种状况:“日本近代文学是在废墟上发展起来的,”“它不从日本现实的分析出发,不考虑日本‘文学生活’整体的变革,即不朝着‘文学上的国民的解放’的方向发展,而在‘文坛文学’的框架内,企图强制直接引进外国近代文学的概念。在这一点上,桑原武夫、伊藤整、中村光夫、藏原惟人他们在本质上是没有丝毫不同的。左翼也好、准左翼也好,反左翼也好,在本质上说,这些批评家们的努力,都是要指导日本文学的殖民地化”。[①] 简单地说,他认为凡是引进近代以来的外国文学,都应视为“近代主义”,这是一种狭义理解近代文学的态度。

这个问题公开提出来以后,不仅引起了包括新日本文学派、人民文学派和近代文学派的作家、批评家的热烈讨论,也吸引许多外国文学学者的广泛关注,成为战后规模最大的文学讨论之一。

人民文学派以野间宏为代表的观点是:国民文学是表现目前日本民族在殖民地下生活的解放文学,也可以称做“抵抗文学”。这种文学,依靠迄今的日本近代文学形式和方法或者引进外国文学是不可能创造出来的。所以应该把握住日本民族全体的灵魂的内容、日本的本质,来探索民族的独特形式。在这个意义上,日本近代文学虽能解放日本市民阶层、知识分子的灵魂,但却缺乏探究整个国民的灵魂的力量。外国文学是在与日本民族不同条件下完成其本国国民的灵魂的解放文学,直接照搬,不会有益于今天日本民族的解放。他的结论是:国民文学要从美军占领下解放日本国民的斗争中才能产生出来[②]。人民文学派的一些作家进一步强调国民文学应立足于工农大众之中,以工人文学为中心。

藏原惟人针对竹内好、野间宏等的论点,就广泛开展国民文学运动问题,强调了两点:(一)正确处理日本文学和外国文学的遗产、特别是日本近代文学的关系;(二)确定作为民族解放的文学、抵抗文学的国民文学的定义问题是非常重要的。他批评了将日本近代文学一概视为小市民文学的错误观点,指出:“日本近代文学无论多么贫乏,它都是日本国民从与封建主义的斗争中产生的,而且完成了一定的任务,其中已经存在我们应该继承和发展的国民文学的要素。如果不正确地继承它,就不可能产生我们的国民文学运动”。同时他也批评了将国民文学狭义地理解为“工人农民的民族解放

① 臼井吉见著:《近代文学论争》,筑摩书房1975年版,第322页。

② 《关于国民文学》,转引自《近代文学论争》,筑摩书房1975年版,第328—329页。

文学”的倾向，指出：代表国民一切阶层的作家“虽然有各种思想、各种社会利益、各种政治信念和艺术信念，但只要在要求祖国独立、国民福利、国民文学繁荣这一点上是一致的，就可以成为国民文学运动的基础”①。藏原还就近代引进外国文学是“要指导日本文学的殖民地化”的论点，阐述：“日本的自然主义、白桦派也好，无产阶级文学也好，都是不充分的、极其局限的，但包括其优劣，都是反映当时日本国民的各自阶层的生活和意识，在这个意义上，优劣都是日本的。所谓殖民地啦、引进啦，一种文化在其本国的基本国民大众中不具有现实的基础，是不能人为地引进外国文化的。……自然主义也好，白桦派也好，无产阶级文学也好，他们的代表性作品现在之所以还为读者所爱读，大概是它根植于日本的土壤吧。从这个意义上说，我认为（岛崎）藤村、（田山）花袋、（志贺）直哉、（有岛）武郎、（宫本）百合子、（小林）多喜二、（中野）重治、（德永）直也都是日本的国民的作家”②。

这次“国民文学”的讨论，在日本战后文学史上具有重大的意义。特别是经过美国文化严重冲击之后，面临民族文化危机的时刻，它唤起人们对民族文化的再思考，强调近代文学即使借助外部文学力量，但民族内在的根本力量是基础，这一点是具有重大的现实意义的。同时，长期以来，对于传统文学与近代文学的关系，存在两种极端——国粹主义和欧化主义，而忽视民族性、国民性的问题，而且战争期间的“国民文学论”提倡的狭义国民文学，被右翼政治利用为其军国主义政策服务。这期间，虽然无产阶级文学运动也对“文学的大众化”问题进行过论争，但由于受到当时历史条件的限制，未能从更深层次来探讨大众化的实质是民族化国民化这个问题。而这次讨论，由于彼此对国民文学、近代主义等概念的理解略有差异，讨论焦点不够集中，留下两个值得进一步深入探讨的问题，一是国民性与近代性的关系是矛盾的统一，可以互相结合的。如果只看到它们对立的一面，而忽视它们可能统一的一面，就会影响战后日本文学贯彻走向现代化的两大基本原理——批判继承民族传统和借鉴外来文学，讨论中出现过低评估近代以来的日本文学和过高评价近代以前的日本文学，就反映了这一点。一是国民性与阶级性的关系是区别之中有共同性，如果单一地强调阶级性，就会陷入

---

① 藏原惟人著：《寄语国民文学问题》，转引自左藤静夫：《战后文学的再检讨》，新日本出版社 1973 年版，第 88 页。

② 藏原惟人著：《围绕国民文学的两三个问题》，转引自臼井吉见著：《近代文学论争》，筑摩书房 1975 年版，第 324 页。

将国民文学规定在工农的范围的宗派主义泥潭里；相反忽视国民文学中存在阶级性一面，就会产生低估马克思主义思想的指导，导致以"全人性论"作为实现国民文学的基础的结果，这种倾向在讨论中也不是没有出现过的。

这次讨论，大多是冷静、深沉而认真地进行关于"国民文学"的理论上的探讨，较少带有以往文学论争的宗派感情色彩，它为民主主义文学运动恢复团结、为1955年召开的新日本文学会第7次代表大会作了思想上、理论上的准备。在这次大会上，藏原惟人就"国民文学"的讨论问题，作了总结性的发言，他说：国民文学论是一个具有新的日本文学的民族性、人民性和大众性的问题；同时也是从事这种文学的极广泛的进步文学工作者的统一行动和统一战线的问题。在讨论过程中，国民文学论对于唤起作家和读者重视这一问题，是具有其积极意义的。他还指出：至今国民文学论还没有结合日本的文学运动和创作实践而具体地展开，提出的问题也有许多还没有获得解决，应继续在《新日本文学》上进行建设性的讨论。随着1955年日共六大实现全党统一，国民文学论的讨论，日本民主主义文学运动的新日本文学派与人民文学派也统一起来了。

从战后民主主义文学运动发展的脉络来看，民主主义文学运动在建立新的文学理论和文学实践方面，以及统一战线方面，都作了新的努力，而且取得了毫不逊于无产阶级文学运动的成果。

在理论建设方面，开始注意到无产阶级文学运动在阶级和社会生活中的地位和作用估价上的某些偏颇，认识到两个方面的统一，即文学的阶级性与民族性、国民性的统一；文学的艺术性与大众性、时代性的统一的必要性。比如"国民文学论"的提出、藏原惟人对其理论的调整、小田切秀雄对宣传与文学关系论的提倡，乃至近代文学派"文学的主体性"的主张，都是在努力克服"文学从属于政治并为政治服务"这一理论的偏差，为实现更高层次上的政治与文学的统一做出积极的探索。

在创作方法方面，坚持民主主义文学的主导思想和文学方法——社会主义现实主义的同时，注意文学史上创作方法的多样性，倡导社会主义现实主义创作方法与其他创作方法并存的方针。也注意正确处理世界观与创作方法的关系，比如藏原惟人对他过去提倡的"辩证唯物论的创作方法"照搬苏联"拉普"将创作方法等同于世界观的错误进行纠正，提出"作家树立正确的世界观是描写现在复杂的社会不可或缺的条件，但同时作家必须用自己的眼睛广泛而诚实地观察和研究现代的现实，才能作为本人自身的实践，

从中提取出本质的、思想性的东西，才能将思想性和现实性统一在其作品里"①。他为此突破社会主义现实主义创作方法的单一性，在坚持社会主义现实主义的基础上，倡导多种创作方法并存。

民主主义文学在创作实践方面，产生了宫本百合子的《知风草》、《播州平原》，德永直的《妻啊，安息吧》，中野重治的《五勺酒》，野间宏的《阴暗的图画》、《脸上的红月亮》，金达寿的《玄海滩》等一批优秀作品。它们不仅从多角度、多方位、多层次地反映了战后反对绝对主义天皇制、控诉军国主义的侵略战争、揭露美国投掷原子弹的灾祸等等人民的生活和斗争，而且在克服创作方法的单一化和题材狭隘而使作品流于公式化的缺点方面，以及在尊重文学的特殊性和作家主体的个性、积极探索文学形象和模式的多样化方面，都迈出了可喜的一步。藏原列举出宫本百合子、德永直、佐多稻子、壶井荣之采取的革命现实主义，金达寿之在俄国现实主义基础上构筑新的浪漫，野间宏之受现代主义影响而建立社会性的浪漫，江马修、藤森成吉等之广泛吸收17世纪和18世纪以来的古典文学、实录文学、大众文学的方法和形式，来说明这种势力，"成为现代日本民主主义文学的中心的一环"②。可以说，民主主义作家所取得的艺术上的成就，为拓展民主主义文学的创作道路做出了自己的历史性的贡献。

在民主主义文学运动的统一战线方面，吸取战前无产阶级文学运动的统一战线存在排外主义、宗派主义的错误教训，根据和平、民主、民族运动的要求，提出了都能接受的运动的宗旨，在统一战线中，既坚持无产阶级文学家的主体作用，也尊重其他各阶级各阶层的文学家的自由立场，所以参加运动的文学家尽管在意识形态上有所不同，但在战后首要的根本问题上——和平、民主、独立的这一点上取得一致，而在文学的特殊性问题上——艺术方法和艺术作风这一点上保持各自的自由，这样团结的范围就广泛得多。战后民主主义文学运动的统一战线，一度出现了勃勃生机的局面。

但是，民主主义文学运动也存在一些值得总结的问题，比如不时泛起的政治上的宗派主义、艺术上的政治主义，和与之相右的艺术至上主义，在此都影响着民主主义文学运动保持初期的发展势头，乃至其后受到极大的挫折。以政治与文学关系来说，在围绕"文学的主体性"、"战前无产阶级文学史观"等的论争中，各方面都提出过许多颇有建设性的理论，企图调整两种

---

① 藏原惟人著：《为了民主主义文学的前进》，世界评论社1950年版，第213页。

② 藏原惟人著：《文学论》，世界评论社1950年版，第209—210页。

极端对立的论点，但由于宗派情绪和党派政治的困扰或干预，都失去了调整的机会。再加上统一战线内部，未能充分正确地运用团结与斗争的武器，尤其在艺术上的分歧往往从政治上加以批判和斗争，致使藏原惟人所说的无产阶级文学运动动辄就分裂的“这一大癌症”，在新的历史条件下，以新的形式，在民主主义文学运动内部不断滋生和蔓延。这样，民主主义文学的道路就越来越窄，就越失去大发展的机会。到了 20 世纪 50 年代末 60 年代以后，国际共运的意识形态的分歧逐渐公开化，不仅影响到无产阶级政党，而且波及民主主义文学运动。文坛上出现一股从否定无产阶级文学到批判民主主义文学乃至战后派文学的思潮，也出现一股文学上的“圣战”思潮，与林房雄的“大东亚战争肯定论”相互呼应。这种政治思潮和文学思潮对民主主义文学运动带来很大的消极影响。20 世纪 60 年代中期，新日本文学会再度分裂。从此，战后文学史意义上的民主主义文学运动也就自然告终。

第二十八章　无赖派文学思潮

战后颓唐思潮与无赖派——反叛的艺术精神——"堕落论"的本质——文学观念和方法上的反近代传统

日本无赖派是在第二次世界大战结束后不久形成和发展起来的文学思潮。它是日本战败的产物，也是战后日本最早出现的有代表性的文学思潮。

这一文学思潮兴起的时代背景是，日本战败，从昔日称霸一时的"皇国"沦为被占领国，列岛一派衰败景象，政治、经济、社会一切秩序陷入一片混乱，形形色色的政治、社会思潮泛滥。战时日本国民的思想、情绪，乃至行为规范都是以天皇作为坐标轴，深深皈依于对天皇的信仰，天皇制的意识又与权力紧密结合，形成以天皇制为中心的地主、资产阶级专政的国体和政体。日本战败以后，这一切都急剧崩溃，尤其作为日本统治根基的绝对主义天皇制遭到了否定，从根本上动摇了天皇的地位，神化了的天皇制这根精神支柱开始瓦解。昔日高唱"皇国主义"、"军国主义"，今日宣扬民主主义、和平主义；昔日指导思想建立在牺牲个人主义的极权主义基础之上，今日却肯定自由、平等的生存欲求，肯定个人主义思想，在价值判断上失去了原来的标准，来了一百八十度的急转弯。人们失落了既有的功利价值，精神失衡，一时又找不到恢复平衡的杠杆，完全丧失了精神的主体性，落入心理性的虚脱状态中。而一部分人仍然竭力鼓吹维持天皇制国体，维持旧的社会秩序和价值观念，逆历史的潮流而动。在这种巨大的历史转折面前，众多的国民失去了追求的目的和追求的方向，产生一种危机感、幻灭感和虚无感，越来越怀疑

战后日本社会的稳定性，越来越否定传统的价值观念。另一方面，封建军国主义的长期统治，禁锢人性，窒息人的本能，造成极端的禁欲，使得战后有可能出现新的人性解放和"道德革命"要求的高涨，并且超越战时为了适应极权主义而形成的伦理、道德、思想等价值体系，重新建立以个人主义为中心的新的价值观，向着非理性主义发展，从而转向颓废主义方面。再加上战后日本文学界的虚无颓废思想泛滥，宣扬悲观绝望的文学广为流传，所有这些，都为无赖派文学思潮提供了生长的气候和土壤，并成为无赖派文学的思想基础。简而言之，无赖派文学思潮，是由于日本战败，既有的政治、经济、社会基础被摧毁，传统中的最高价值观念也被抛弃，在丧失原有的价值观念而困惑、不安和绝望的精神作用下产生和发展起来的。它是与战后日本国民那种破坏崇拜偶像的冲动，以及绝望的心情是完全吻合的，是由此应运而生的。

无赖派作家主要有：坂口安吾、太宰治、织田作之助、石川淳。日本文学史家将田中英光、檀一雄、伊藤整、高见顺、北原武夫、三好十郎也列在无赖派作家之列。"无赖派"一词，是战后不久由太宰治最先提出的。他在1946年1月15日致作家井伏鳟二的书简中写道："因为我是无赖派，所以我要反抗战后的风气。"同年5月他在《东西》杂志上著文再次强调："我是自由人，我是无赖派。我要反抗束缚。我要嘲笑挂着一副得势面孔的人。"[①]文坛遂将太宰治这番发言称做是"无赖派宣言"，这一流派并因此而得名。与此同时，织田作之助、坂口安吾又多次说过："文学本来就是戏作"，而且无赖派的文学创作近似江户时代的戏作文学，文坛也将无赖派称做"新戏作派"。

无赖派虽然不是作家持有相同的文学主张而自觉结合的文学流派，他们中有的人甚至相互不认识，但由于他们的文学有着共同的特征，文坛便将他们通称为"无赖派"或"新戏作派"。而无赖派作为文坛用语，是在1955年文学评论家奥野健男在《日本读书新闻》上发表了题为《"无赖派"的再评价》的文章以后才固定下来的。从发展的脉络来看，无赖文学可以追溯到更长远和广泛的历史范围。但是，从作为流派、作为一种思潮来说，无赖派文学又是限定在特定的历史时期，其内涵也有着特殊的意义。在这里，"无赖"除了一般意义上的无赖、无用、无奈的释义之外，还有着更深邃的延伸，含有反叛的意味。无赖派之称，实际上是一种象征性的夸张。无赖派不仅是文

---

① 无赖派文学研究会编者：《无赖派文学》，教育出版中心1975年版，第319页。

学方法上，也是这一流派作家的人生态度以及行动反俗的无赖性上的称谓。可以说，无赖派在日本文学思潮史上是最特异的一个文学流派。

所以，文学评论家小田切秀雄对无赖派或新戏作派这个名称做了订正，他认为："就其实体而言，新戏作派的名称过于轻描，无赖派的名称则又只夸张一面。在这里我可以暂用'反秩序派'这个名称。但作为文学史上的称谓是否可以固定下来，则还是需要考虑的。不过，他们不是'反体制派'，而是'反秩序派'，这是依据他们的活动特点而决定的。"①也许这一名称能更准确地概括他们的文学思想和艺术特点，即这一流派的本质吧。

无赖派文学由1946—1948年从形成、发展而衰微，实际存在的时间并不算长，但却风靡一时，对于战后徘徊在虚无与绝望中的青年产生过很大的影响。特别是它的叛逆精神，在思想领域形成一股巨大的冲击波，这点是不可忽视的。

无赖派文学思潮的特点，在坂口安吾的《堕落论》、《白痴》，太宰治的《维荣的妻子》、《斜阳》、《丧失为人的资格》，织田作之助的《世态》、《周末夫人》，石川淳的《黄金传说》、《无尽灯》等作品中得到集中的反映。

无赖派文学思潮特点之一，是具有"叛逆精神"。无赖派作家早在三十年代中后期就参加文学运动，有的人还参加过左翼运动和共产党。他们大都有朴素的正义感，自认"亲身体验资本主义社会的邪恶，希望创立一个新的正确的社会。"②战争期间他们没有与军国主义同流，而且受到极权主义的强烈压制，对既有的秩序、伦理、道德表示绝望与反抗，在文学观念、方法上也有反叛的倾向。战后他们以受害者的面目出现，对权威和权力表示了轻蔑和否定，强调真正的文学家是不屈从于权威的压力，不仅要从旧的社会秩序的压抑和束缚下解放出来，而且要破坏既有的一切东西，"创立一个新的正确的社会"，以获得一种安定感。用他们的话来说，就是"对伦理本身的破坏，对现实的叛逆，成为其精神基调"。③

战后日本谈及政治的价值、权威和权力，不可避免地涉及天皇和天皇制问题。文学界围绕战争责任问题的论争，焦点也是在绝对主义天皇制问题上。具体地说，就是维持还是否定天皇制的问题。无赖派作家是反对天皇制，反对将天皇绝对神化的。坂口安吾在《堕落论》中指出："只要天皇制继

---

① 小田切秀雄著：《现代文学史》下卷，集英社1975年版，第592—593页。
② 无赖派文学研究会编著：《无赖派文学》，教育出版中心1975年版，第79页。
③ 坂口安吾著：《堕落论》，银座出版社1947年版，第164页。

续存在，只要这种历史的诡计在日本的观念中继续起作用，就不可能指望日本开放出人和人性的真正的花朵。……我们必须从充满这种封建传统性的诡计的‘健全道义’中堕落，必须坠下到赤裸裸的真实的大地上来。”他们说：“天皇只不过是幻影。也许只有从天皇变为人的时候起，才开始真实的天皇的历史。”[①]太宰治甚至流着泪水说：“我们被天皇陛下欺骗了！”[②]

无赖派的叛逆精神不仅在于此，而且进一步从历史文化的深层意识中分析这场战争之得以存在的原因，指出：“发动这场战争是谁呢？是东条？是军部？是的。但又是贯穿日本的巨大的生物、历史进退两难的意志，这是无疑的。在历史面前，日本人只不过是一个顺从的小孩。”而“顺从这种凄厉而伟大的破坏的爱情和命运的人之美，只不过是像泡沫般虚幻的影子。”[③]他们从实质上对遵从天皇和天皇制的意识进一步批判：“事实上，时代也只不过是如此浅薄、愚蠢、恶劣，推翻日本二千年历史的这场战争和战败，对人的真实究竟有什么关系呢？一国的命运受到了薄弱的意志和群氓的妄动所支配。”[④]这种批判，不能不算是对维持天皇制国体的“正统”做出的“异端”的叛逆，是无赖派反叛精神的具体表现。

尽管如此，他们并不是从根本上反对现行的社会制度的。正如小田切秀雄指出的，他们不是“反体制派”，而是“反秩序派”。他们认为“在日本，比起确立制度和政治来，更重要的是首先确立自我。”“政治虽然能够改造人的生活表象，然而真实的生活只能依据于人，此外，别无他法。”[⑤]无赖派这种论点的依据是：人的存在本身就孕育着不合理和矛盾，要从叛逆日常的伦理和秩序中来发现人的存在的根源和实质，要以冷然的目光注视充满残酷、丑恶、苦恼的现实来发现人及自我的真实，发现社会存在的实相。因此，在文学上要“确立对人的感情的新批判，通过最严格地追求爱憎与悲怨，……确立生命的道德，除此以外，我没有写小说的勇气。”这就是无赖派追求的“最高艺术精神”[⑥]。他们企图用这种叛逆的办法来撞击自我内部的旧的东西，否定和破坏旧的自我，从自我内部击溃既有的社会秩序，既有的政治价值观念。

---

① 坂口安吾著：《堕落论》，银座出版社 1947 年版，第 132—151 页。
② 转引自中村光夫：《日本现代小说》，岩波书店 1978 年版，第 135 页。
③ 坂口安吾著：《堕落论》，银座出版社 1947 年版，第 124—131 页。
④ 《当代日本小说集》中译本，上海译文出版社 1986 年版，第 116 页。
⑤ 无赖派文学研究会编著：《无赖派文学》，教育出版中心 1975 年版，第 102 页。
⑥ 同上，第 26 页。

无赖派反对一切权威和权力,否定一切政治价值和社会秩序,甚至怀疑自我存在的价值,表现了一种虚伪感。太宰治就公开表白:世界上一切都是虚伪的,"思想?是假的。主义?是假的。理想?是假的。秩序?是假的。诚实?真理?纯洁?全都是假的。"

这充分说明,无赖派反对旧秩序,却又寻找不到建立新秩序的途径,于是企图采取虚无的行为,重建个人主义的自我意识,以确立对旧秩序的独特的批判立场。也就是说,以个人主义的办法,从既有秩序"堕落"下去,以便使旧秩序从自我内部解体。坂口安吾的《堕落论》就表达了这种思想:"为了编出自己本身的武士道、自己本身的天皇,人正确地从堕落的道路上堕落下去是必要的。而且,正像人一样,日本堕落下去也是必要的。由于从堕落的道路上堕落下去,人就必须发现自我。靠政治拯救之类是表面的糊涂的。"①

由此可以看出,无赖派的所谓堕落,不完全是指一般意义上的"败坏堕落",即不完全是指生活放荡,而是表示战后为了生存,要从绝境中挣脱战时天皇制的旧秩序,就必须反其道而行之:堕落,以便摆脱旧的伦理道德的约束。他们以为,只有堕落,才能发现人的真实,恢复人的本性,还以人的本来面目,只有这样,人才能从战争的混沌中觉醒,确立新的自我。实际上,他们的所谓堕落,是要揭露存在于天皇制中的伪善性,存在于市民社会中的伪善性,以及存在于现实秩序中的伪善性。这是建筑在内省和痛苦的自我理解的基础上的对价值观的一种独特的解释。是他们在价值判断上失去已有的标准,企图用无价值、无意义的标准来取代过去的功利价值或人为价值,用堕落的思想性来取代过去狭隘的思想性,并且重新考虑艺术追求上的价值观念。所以他们自我标榜是"精神的反叛者"。

当然,无赖派对于天皇制的政治价值的判断,并没有作为侵略战争根源的天皇制国体这个根本问题来加以追究,而只是把它作为责任问题、道义问题抽象化了。他们把天皇和天皇制截然分割开来,认为"天皇制虽是贯穿日本历史的一种制度,但天皇的尊严常常只不过是一个被利用的工具,从来不曾真正地存在过。""天皇的命令,不是天皇本人的意志,实际上是他们的号令,他们以天皇的名义来推行己之所欲,自己却首先装作服从这种号令,然后将他们自己服从天皇的规范强加于人民,强制推行自己的号令。"因此,"这场战争,实际上天皇是不知道的。天皇没有下令。这只是军人的意志。

---

① 坂口安吾著:《堕落论》,银座出版社 1947 年版,第 135 页。

……军人为此蔑视天皇，尽管他们从根本上冒渎天皇，却盲目地崇拜天皇。荒唐！啊，荒唐至极！”[①]实际上这是对天皇制的唯心主义的解释。

无赖派作家囿于对天皇的传统的尊崇，对天皇和天皇制的关系又缺乏阶级的分析，未能抓住天皇制国体的实质；对天皇制军国主义的阶级实质，以及对作为权力机关一部分的具有独立统帅权的天皇应负的战争责任，未能正确把握。但是，也反映了战后他们对天皇和天皇制的历史地位的动摇、怀疑或否定。比起伦理来，他们的出发点更多的是探索道义的责任。特别是面对战后存在着坚持维持既有的天皇制国体的旧秩序、权力和制度的风潮，无赖派对所谓“正统的观念”、“健全的道义”提出了异端的主张，不能不是对战时天皇制军国主义思潮的一种反动，是对战时建立起来的战争秩序的激烈反抗而又未能寻找到正确道路的一种反拨。

无赖派文学思潮特点之二，就是追求“自由思想”和“人性解放”。无赖派认为战争扭曲了人的心灵，战后首要任务就是恢复丧失了的自由和人性，以恢复人的本来面目。他们所要追求的“自由思想”的核心，就是要从战时的体制和权力的压迫下解放出来，从旧的秩序、伦理、道德的束缚下解放出来。可以说，这是无赖派文学最重要的思想性格。

无赖派作家认识到战败的日本，一切旧的东西表面上似乎已经瓦解，实际上其根子几乎无损地保存下来，人的精神仍然受到一切旧的传统和伦理的影响，不能获得真正的自由，于是争取“自由思想”，也包含强烈的反叛精神。太宰治在《自由人问答》一文中就写道：“自由思想的本来姿态，就是反抗精神，是破坏一切的思想。是作为压制、束缚的一种反应，与此同时发生斗争性质的思想。”[②]

无赖派追求的这种独特的“自由思想”的价值观，更多地表现在对弱者的同情，强调真正的艺术家，不应屈从于体制和权威，而应随时站在弱者一边。太宰治在《畜犬谈》一文写道：“艺术家本来就应该是弱者的伙伴——弱者的朋友。在艺术家来说，这就是出发点，就是最高的目的。”[③]他在《如是我闻》一文再次提出：“被社会抛弃也好，拼命工作也好，又有何罪？我最后要问：懦弱、苦恼有何罪？”[④]因此他在致鳍崎润的书简中宣称：“为了对这

---

① 坂口安吾著：《堕落论》，银座出版社 1947 年版，第 143—145 页。

② 无赖派文学研究会编著：《无赖派文学》，教育出版中心 1975 年版，第 36 页。

③ 同上，第 36—46 页。

④ 同上，第 36—46 页。

个世界的爱、为了对比我年轻的弱者的爱，我奋起了！”①

他们讴歌自由，扶助弱者，成为其“自由思想”的重要内核，但争取这种“自由思想”，却没有斗争的对象，全然是建筑在自我内省和理解的基础之上，自由也成为一种幻影。太宰治也承认：这种“没有斗争对象的自由思想，简直就像在真空管里振翅的鸽，完全不能飞翔”。无奈，他们就采取一种自虐的方法：“堕落”，来拯救人的自由。坂口安吾就明白解释道：“战后容许我们有一切自由。人被容许有一切自由的时候，就会发现自己的不可理解的有限度及其不自由。人是不可能永远自由的。为什么呢？因为人是活着的，又必须死亡，而且人要思考。”“人要堕落，义士、圣女都要堕落。这是阻挡不住的。阻挡，也不可能拯救人。人活着，人堕落。除此以外，没有拯救人的捷径”。②

这种“堕落论”，实际上是一种“价值颠倒说”，他们不是以新取代旧，以真善美取代假丑恶，而是以为堕落中就存在着真与美，以转换、颠倒的方法，比如以为堕落意味着向上、颓废意味着健康等等方法，剥去旧的政治价值的虚伪性，重建自己的标准观念，重新排列自己的价值顺序。他们堕落是正当的顺序，最后以性和性爱作为人的存在的原点，谋求回复到原来的相位。以此为依据，他们完全将价值置于性欲与情欲之上，以颓废为媒介，来表现性与性爱的异端。他们主张肉欲的本能不应受到包括道德在内的任何观念的制约，要剥去伪善的道学家的面具，从“健全的道义”上堕落，正是人的存在的第一条件，也是人的存在的本质。他们的作品，将长满疮疤的少年看作基督，将白痴女看作圣女，将堕落看作向上，将人格失落看作人格恢复，如此等等都形象地表现了这种逆说。

他们主张的“人性解放”，也是从这点出发的。就是抛弃道义和人情的一切虚伪，着力揭示爱情上的人性的阴暗面，从自虐中追求自我完善，从埋没在世俗的灰尘中挖掘人的美和真实，以重新建立个人主义的自我意识。也就是说，他们的反叛，是对战争黑暗年代的封建伦理、道德的叛逆，即对将人的精神与肉体对立、将满足肉欲看作是对卑劣的封建性的叛逆。织田作之助就强调，把生活在动荡不安的人，纳入道德的框架是无理的，这些框架窒息了人的生命，主张除了感觉以外，既无道德观念，又无理智地描写一切，于是他们一味提倡重视肉欲的满足，企图从灵与肉的相克中，追求人的本性

① 无赖派文学研究会编著：《无赖派文学》，教育出版中心 1975 年版，第 36—46 页。

② 坂口安吾著：《堕落论》，银座出版社 1947 年版，第 134 页。

和真实，最后选择了反世俗的沦落的道路。

无赖派这种颓废思想的产生，是基于他们对世界的认识采取了虚无主义的态度，是以对社会和人不可信赖为其根底的。他们对现存的一切都感到绝望，统统加以斥责或抛弃，认为在战后的废墟上幸存下来，还有什么抱负呢？于是他们对一切都丧失了热情，什么思想、主义，什么左翼右翼都不相信了，产生一种绝对的孤独感。太宰治在《斜阳》中就借主人公临死遗书给其姐时悲叹："我对人世间不存在任何希望了！"坂口安吾在《堕落论》中也叹息：在战后的废墟上，"我除了幸存下来以外，什么打算也没有了！"[①]他们自觉地认为："人的生存及其自身就孕育着一种绝对的孤独"，"作家，无论谁人，大概都是孤独的，所以怜恤自我的孤独就不是文学。"[②]而这种孤独感又是由于战败后的日本在国际上处于完全的孤立，以及作家本人在政治上、生活上的失意而留下的压抑心理，产生一种潜在意识，即因过度抑压而形成的一种心理变态，最后满足于肉欲的追求，走向堕落和颓废，企图以肉欲的肆虐来恢复心灵的平和。也就是说，他们在绝望中梦想以"无赖"来开辟一条文学新路。所以无赖派作家在文学上所追求和描写的对象，是那些冲破世俗一般观念的人，以为虽是恶德但自觉是罪恶的人。

无赖派文学思潮特点之三，是在文学观念和方法上的反近代传统。从以上不难看出，无赖派文学是富有时代特性，反映了战后日本社会的矛盾和人们的心态。它的哲学思想是唯心主义、直觉主义，反理性的。无赖派作家重视直觉和下意识的作用，不囿于近代传统的纯客观描写，反对日本传统的私小说、自然主义和现实主义，要求摆脱传统小说的束缚，"不顾先例、不顾规则，走自己的路"，采取反客观的描写手法，其主要倾向是反现实主义的。他们虽然对时代、社会、现存的一切不满，但从不正面描写，缺乏政治意识，只对世俗进行挖苦与讽刺，对一切事物采取戏谑的态度，具有强烈的戏作色彩。但有的论者认为"无赖派"文学具有浪漫主义和现实主义的倾向。

就浪漫主义的本质来说，它在反映现实上，善于抒发对理想世界的热烈追求，常用热情奔放的语言、瑰丽的想象和夸张的手法来塑造形象。也就是说，浪漫主义无论在按照理想再创造生活，还是在生活的真相和真实性上再现生活，他们依然是忠于生活现实的。而无赖派恰恰相反，他们是无理想

---

① 坂口安吾著：《堕落论》，银座出版社1947年版，第129页。

② 无赖派文学研究会编著：《无赖派文学》，教育出版中心1975年版，第28页。

的,更不追求对理想世界的抒发,同时也不描写客观世界和生活的真实,而单纯倾注在主观虚构的文学世界上,企图通过描写战后风俗的混乱,从中挖掘虚伪和分崩离析的东西。所以尽管无赖派和浪漫主义在艺术上的主观主义倾向和讽刺的特殊审美评价有某些相似之处,但在文学观念和方法上两者是根本不相同的,怎能把它们混淆,甚至把浪漫主义说成是无赖派的"主要倾向"呢?

就现实主义的本质来说,恩格斯早就有科学的概括,现实主义的意思是,除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物。也就是说,现实主义的要求是,以生活本来的样式,通过典型形象的塑造,来反映生活的本质的东西,颂扬真善美,批判假丑恶。而无赖派则强调"真实"是文学的唯一基础,它把"真实"提高到最高的位置,甚或超出了真善美。实际上,他们所追求的"真实",只不过是人的无意识的本能,以本能为主导的心理活动。他们的作品一般不追求真善美的境界,而专写丑恶、古怪、病态、罪恶等等,企图通过这些来认识世界,认识人生,无论如何它们并不具有现实主义那种揭示人生意义的严肃性,而只是追求滑稽、卑俗的真实性,最后甚至把无意识的本能当作客观世界的本源,在自虐中寻找自己的路。可以说,就是在强调真实这点上,无赖派与现实主义是存在根本不同的,无赖派只强调内心的真实,心理的真实,而现实主义强调生活的真实,客观的真实;无赖派重视主观性、内向性,而现实主义重视客观性、外向性;无赖派偏重于表现法,而现实主义则采用白描法。无论是在反映现实上,还是在表现方法上,显然不能把无赖派和现实主义直接等同起来。如果等同起来,岂不是把两者的文学本质混淆了吗?当然无赖派的某些作品虽也表现战争扭曲人的心灵,人对战争的恐惧心理,曲折地反映了战后日本社会混乱的真实。如果说是含有写实倾向的话,就是以庸俗的写实的手法,描写战后市井的风俗世态,仅此而已。从其基本角度来说,他们只不过是要从叛逆战后日常的伦理和秩序中发现人存在的根源及其实质。日本文学评论家长谷川泉说得好:"无赖派文学的本质,是站在反现实主义的立场上,以文学反映战后的混乱时期,而且在接近颓废和虚无的位置上占有一席"①。

概而言之,无赖派文学思潮有不满于现实的一面,他们反叛精神的出发点也是可以理解的。但他们又深深地打上虚无主义的烙印,往往从个人反抗的角度,采取"堕落"的办法来改变现状,乃至追求肉欲与卑俗,来作为对

① 长谷川泉著:《近代日本文学思潮史》,至文堂 1976 年版,第 230 页。

旧的道德价值观的挑战。这是从恶俗中沦落的“反叛精神”，是畸形的病态的反抗。这种思想和行为，是破坏性的，而不是建设性的；是消极的，而不是积极的，所以这种反抗的办法是不足取的。因为这种办法既无助于批判战后的社会现实，也拯救不了个人所面临的命运，无赖派诸多作家从虚无、颓废、堕落而至自我毁灭的事实，就有力地说明了这个问题。

第二十九章　当代日本文学思潮

当代现实主义的深化——当今现代主义的基本特征——“内向派”的超意识形态——“作为人派”的挫折感——“透明族”的颓废倾向——当代日本文学走向

从近代日本文学来看，日本现实主义的发展受到历史条件的较大限制，特别是在20世纪30年代日本帝国主义发动战争以来，受到更残酷的压制。总的来说，它缺乏积极的批判精神。在新的历史条件下，当代日本现实主义有了长足的进展，并不断加以深化。

当代现实主义对时代社会和生活的认识不断深化，比较重视文学的社会性，具有相当的批判力量。尤其以暴露和批判专制封建主义和垄断资本主义为其主要特色。

第二次世界大战刚结束，战后现实主义文学首先面临的课题，就是恢复文学的真实性和文学自身艺术性，并大胆地揭露侵略战争的罪恶，批判绝对主义天皇制，一个时期内，反战和反对天皇制的封建性，就成为现实主义文学的命题。现实主义作家从广泛的社会视野，把握这场战争客观存在的真实，深入挖掘日本军国主义发动侵略战争的根源。他们自觉地认识到要把握描写战争的主题，“就必须站在消灭战争（对帝国主义来说，战争是必然的）的立场上，站在明确战争的立场上”，不然就“无法描写战争”。从井伏鳟二的《遥拜队长》、田宫虎彦的《画册》批判天皇制开始，到野间宏的《真空地带》、大西巨人的《神圣喜剧》、五味川纯平的《虚构的大义》、大冈升平的

《野火》等都没有停留在描写战争的残酷性、法西斯的野蛮性等表象上，而是深入探讨战争与国家权力、战争与国家民族的关系等内在问题，以阐明战争的本质，并且对代表垄断资本和封建地主阶级的政治权力发动战争的目的，进行有力的揭露。大冈升平在《野火》中说明："对少数操纵战争的权贵来说，打仗是为了赚钱！"五味川纯平在《虚构的大义》中明确指出，他们"在维护国体的名义下，来维持以天皇为首，包括他们自己和以他们为代表的既得利益阶层的体系"，"日本军国主义者的顽固不化，概源于此"。现实主义以战争为题材的文学，从一般暴露到深入探讨战争的教训，把对战争的控诉，对和平的渴望，同对战争的总结有机地结合起来，应该说是一个很大的进步。

当代现实主义文学的另一特色，是紧贴时代的脉搏而跃动的，具有强烈的时代色彩和历史色彩。以1950年美国发动侵朝战争为转机，日本加速复活垄断资本，扩充美军基地，重新扩充军备。美、日当局为此制造了下山事件、三鹰事件、松川事件等一系列政治事件，迫害进步力量。现实主义文学面临新的挑战，日本的和平、独立与进步就成为现实主义作家所关注的重大问题。他们不仅创作了一批以反对美军基地、争取日本和平与独立为题材的作品，而且写了许多揭露美、日当局制造一系列政治事件的真相的小说。比如松本清张的《日本的黑雾》之揭露"帝国银行事件"、"下山事件"、"松川事件"、"白鸟事件"等，井上靖的《暗潮》之揭发"下山事件"，广津和郎的一系列报告文学之披露"松川事件"的真相等等。这些现实主义作家本着良知与正义，燃起执拗地追求真理和伸张正义之火，以求实的科学态度，抨击了美、日当局的政治阴谋，并对进步力量做出积极的肯定。这就需要作家怀有强烈的社会责任感和面对现实的巨大勇气。正如评论家福田宏年评井上靖的《暗潮》时所指出的："如果没有充分的思想准备，是不敢动笔的"。

随着日本经济的高速发展，垄断资本更加集中，政经一体化，资本主义的政治经济领域的斗争更为激烈和复杂，现实主义作家对此有着清醒的估计，敏感地把握住这一时代的特征，不断深化对这一社会生活的认识。他们透过社会现实矛盾的表象，深入探索当代垄断资本主义社会问题的实质，特别是不回避矛盾，勇于闯进"禁区"，涉及比较复杂的政治界上层和金融界等敏感的领域，并按照现实生活的本来样式作出真实、客观的反映。可以说，这是当代现实主义深化的重要表现。石川达三、山崎丰子为代表的一批现实主义作家对当代日本社会的现实生活表示了极大的不满，对垄断资本主义社会做出深刻的反映和有力的批判，使当代现实主义文学在新的时代条

件下获得新的创造，就是最好的说明。如石川达三的《金环蚀》、山崎丰子的《浮华世家》就是这方面的典型代表作，它们所揭示的是垄断资本最本质的东西——政经一体化，揭示了垄断资本竞争的背后，财界与政界的勾结，政界之间的争权。山崎丰子在创作《浮华世家》之初，就明确表示要“以银行为舞台，真实地写出银行内部的卑鄙奸恶，以及同银行相互勾结、沆瀣一气的那些官僚的丑行劣迹”。这充分说明当代现实主义作家是善于观察社会，发现根本性的矛盾，有意识地将上层人物放在当代垄断资本主义社会发展的典型环境中加以鞭挞，使作品具有更深刻的揭露和更勇敢的批判的力量。

在现实生活中，资本主义社会在经济上虽然有了惊人的繁荣，但最普遍最根本的社会问题，依然是少数人对多数人的阶级压迫和阶级剥削的问题（尽管剥削的方式方法与从前不同，但剥削的本质是不会改变的）。所以当代现实主义作家在暴露社会的黑暗、上层的腐败的同时，也注意到在资本主义制度下，下层人物的不幸和痛苦，努力表现社会上贫富悬殊的尖锐对立和劳动人民的困苦生活，写出了被剥削者被压迫者的呻吟、激愤以及他们对剥削者压迫者的控诉和抗争。尤其是工农出身的作家，自身深受阶级压迫的痛苦，有一定的政治觉醒，他们的作品大多撷取自己所熟悉的生活，主要以自己的劳动和斗争为题材。比如中田润一郎的《假罢工》、佐木隆三的《大罢工》、山下惣一的《田野录》等，通过工农的生活、劳动和斗争，直接触及日本社会的阶级和阶级斗争问题。而且作家运用工农大众的淳朴语言，且注重塑造典型的人物形象，更增添浓郁的生活气息，为当代日本现实主义文学拓展新的道路。

当代现实主义在拓展作品的生活空间和丰富表现的范围方面，都有新的进步。作家在针砭时弊方面比过去更加广泛和深刻，善于捕捉日常生活中普遍存在的问题，从小企业的破产、战争的孤儿和美国混血儿问题、环境污染乃至老人问题等不同的角度，来反映社会的一角。由此也可以窥视出当今社会的全貌，是当代现实主义文学的重要组成部分。

当代现实主义不仅在文学观念上有新的突进，而且在创作方法上，不完全囿于现实主义的传统，创造出多样化的格局。作家们打破现实主义传统对文学功利的狭隘认识，重视人和文学的特殊本质，从其审美的特殊要求和艺术的自身发展规律开掘人的丰富性，深入人物的文化心态、内在情感、潜意识等，来把握深刻的人生意蕴，与这种观念的变化的同时，现实主义表现方法也发生了变化。在除了像石川达三、山崎丰子等仍然遵循巴尔扎克式的传统现实主义关于“典型环境中的典型人物”的原则，真实地反映社会生

活的重大矛盾，塑造具有社会个性的典型性格以外，更多现实主义作家进行试验性的探索，突破现实主义传统的格局，不同程度地吸收现代主义的各种文学观念和文学形式，使现实主义与现代主义达到混然的结合。即在不改变重视社会生活的本质、典型化的个性和有序的情节的前提下，引进现代主义的注重感觉、深层意识和打破时空界限等技法，乃至引进荒诞、象征、黑色幽默等模式，来补充自身、发展自身。比如野间宏在现实主义的基础上，博取存在主义、象征主义等观念和手法，进行创新；井上靖更多地将日本传统和现代主义溶进现实主义之中，做出了不同的追求，大大地丰富了现实主义的内涵。这对于深化现实主义有着积极的意义，对于促进当代日本文学的走向也将起着重要的作用。

在第二次世界大战后，现代主义又有了新的发展，出现了许多新流派和新倾向。这一流派的作家也经历了战争期间日本法西斯统治的严峻考验。这种历史条件，赋予了战后现代派与战前现代派的不同特点：他们反对封建法西斯主义统治，主张个性解放，追求资产阶级民主主义、民族主义和自由主义，同时不少人承认文学不能脱离社会，在一定程度上承认文学的社会性和思想性。而且，还直接参加了民族、民主运动，以及各种争取社会进步的活动。他们努力探索日本文学的新形式，抱有否定过去文学传统的倾向。70—80年代日本现代派文学就是在战后现代派文学这个基础上的继续发展，其特征是：

（一）它们对现实不满，积极关心社会问题，反对现行体制，可又不相信人民群众的力量，追求一种绝望的反抗；

（二）它们不关心现实，缺乏社会意识，只追求自我内心的不安和日常生活中非现实的东西；

（三）它们从“自我”的立场出发，要求从“封闭社会”的禁锢中解放出来，追求所谓“精神自由”、“个性解放”乃至“性的彻底解放”；

（四）它们否定过去的一切文学传统，全力追求形式革新、文体革新。

当今日本现代派包容了许多派别，它们是在内部错综复杂的基础上展开的，主要派别是内向派、作为人派和透明族。

内向派文学思潮产生于70年代初期，这名字最早是由著名文学评论家小田切秀雄提出的。小田切在《满洲事变以来40年的文学问题》中，评论这一流派的时候指出：“最引人注目的一些新人作家和评论家，少数除外，大都试图在个人和自我的内心状态中，用自己的手去触摸自己的作品的真实性，从而作为超意识形态的内向文学的一代，正在形成一种现代的潮流。”从此，

这一文学流派就采用了这个名字。内向派文学形成的时期，正是日本国内外出现形形色色的社会思潮，特别是“极左思潮”、“末日思潮”的时候，这对日本小资产阶级知识分子影响较大。再加上鼓吹复古主义的作家三岛由纪夫由于政治上的绝望和诺贝尔奖金获得者川端康成由于思想上的空虚，先后于1971年和1972年走上自杀的道路，这对他们也是一个冲击。这一部分作家，特别是新作家，面对这种现状，深感不安，对社会和政治很不信任。认为他们处在“灰色的季节”，可是，他们又没有勇气去正视、去变革社会现实，相反却企图超脱和逃避社会现实，把自己引入“非现实的世界”，使思想意识“内向化”。从文学流派上说，这个时候以三岛由纪夫鼓吹复古主义的“文化防卫论”为基础的“硬派文学”，开始日渐衰退；日本文学中描写个人身边琐事的“私小说”的传统，又有了新的发展。这些因素都成为内向派文学形成和发展的重要思想基础。

这一流派自古井由吉的《杳子》在1970年下半年获芥川奖以后，开始引起人们的注目。被称为战后第六批新人作家的黑井千次、阿部昭、后藤明生、小川国夫以及评论家川村二郎、秋山骏等积极从事这一流派的活动，创作了不少作品和评论。

内向派文学思潮的一个重要表现，就是在当前资本主义社会分崩离析的状态下，去探索人与社会、人与人、人与自我之间在日常生活中的不协调关系和矛盾冲突，并从这点出发来阐明人在这个社会中生存的意义和价值。阿部昭的《人生的一日》是比较有代表性的。作者把主人公“我”在人生的一日中，没有理解少年的处境，无法沟通彼此的思想，这才发现自我与现实世界处在对立的矛盾之中，以此说明人存在这个冷酷无情的社会中，经历着生的痛苦和死的恐惧，但自我是无能为力的，只有承受精神的痛苦和压力。当然，作者对这种人与人，人与社会的畸形关系，无疑是敏感的，对社会现实是有抵触的、是厌恶的，也企图进一步去揭示它。然而作者对形成这种关系的原因，特别是社会原因，似乎没有去探索，而是把现实生活看成为不可理解的梦魇，这自然形成作者之所以这样安排故事结尾的原因。在创作手法上，作者没有侧重安排故事情节，描写人物行为，而是深入挖掘人物的意识，通过内心独白以及事实与梦幻、现象与回忆的交织活动来表现人物内在的不安情绪和非现实的东西。

内向派文学的另一个表现是，对社会漠不关心，回避时代生活的矛盾，使个人与自我脱离人群、脱离生活、脱离现实世界，只一个人孤零零地存在于不可理解的现实生活中，亦即“无意义的人，在无意义的地方，过着无意义

的生活。”古井由吉的《杳子》描写患有神经病的美貌女学生杳子同一男学生发生恋爱的故事。杳子脱离社会独自长久地坐在深山峡谷里的一块岩石上，一个男学生偶然地在那里同她相遇，并对她产生好感，帮助她下山。当她茫然地站起来的时候，才意识到一切处于静止、孤立状态，才意识到自己的存在。森万纪子的《黄色娼妇》描写一个流落街头的娼妇慎子，感到空虚，自杀未遂，一个人孤零零地在那空旷的大街上信步而行，这时她才意识到自己仍然存在这个世界上。后藤明生的《挟击》则描写主人公“我”一整天四处寻找自己20年前去东京考大学时穿的“旧军服外套”，始终也没有找到。小说描写的这个主人公，没有自己的主张，缺乏自己的自白，他是谁，是怎样一个人，大家都不知道；只是当他茫然地站在桥上，人们走过他身边的一瞬间，对他的外套发生兴趣，才问他到底是什么人。也就是说，主人公并不是通过独白来表现自己的人生，而是通过切切实实地“站立在桥上”来表达存在的感觉。

从《杳子》到《黄色娼妇》、《挟击》，它们的一个共同的特点，就是运用超现实主义的创作手法，把日常生活导入“非现实的世界”，使用离奇的语言——“站立的语言”、“走路的语言”等来表现存在的感觉，以维持自我生存的价值。从整体来看，恐怕作者也并非完全无视社会现实的存在，只不过是想用把现实抽象化的文学手法来表达他们对社会和人生的一种看法：人生是空虚的，毫无意义的。他们对社会丧失了信任感，只好用另一种语言形式来表示人对不正常社会的抗议。显然，这是一种困难的尝试。

概括起来说，内向派文学思潮的特点是：把现实抽象化，变成自我想象的东西，把人的精神和意识看作生活的真实，从而强调主观的绝对性，以直觉、本能、意志作为唯一的存在。从这一点来看，他们在艺术手法上受到“意识流”小说的深刻影响，并不追求故事的铺展，小说故事情节一般十分简单，他们着力描写人物的意识活动和深入追求人物的内心奥秘。这一流派的著名评论家秋山骏是他们具有代表性的辩护人，他在《内向的生活》一文中，从理论上对这一流派作了解释：“现实，它总是我的难题，我觉得现实生活是不可理解的，过去我从未曾接触过真正的现实，即使想去接触它，但也觉得空空的……一靠近去看它，现实就立即溶解、变形……总之，现实是暧昧的、奇妙的、不可捉摸的，愈接近它就愈觉得它遥远。”这段话足以反映他们不去正视现实的主观心理和内在矛盾，比较形象地总结了内向派文学的特征。

当代日本文学思潮的另一个主要倾向，是“作为人派”文学思潮的出现。它之所以形成于60年代末70年代初，是同当时的社会历史条件分不开的。

这个时期,接受新左翼社会思潮影响和中国“文化大革命”“极左”思潮的种种影响的学生运动,从高潮转向低潮,再加上国际共运又经历了迂回曲折的道路,在一些重大的马列主义理论问题上,混淆乃至颠倒了是非标准,形形色色的社会思潮开始产生和蔓延。相当一部分小资产阶级知识分子和学生,对这种状态颇为不满,积极要求改变这种状况,但他们又看不到问题的症结,找不到改革力量的所在,所以走上了激进主义、无政府主义的道路,提出否定这个社会和国家的新见解,在群众中开展一个包括先锋派戏剧运动(即小剧场运动)、全共斗运动、反战运动、反“公害”运动等广泛含义的反体制运动,以表示对现行体制的反抗。“作为人派”的出现,就是这种社会潮流在文学上的反映。这一流派由作家高桥和巳、柴田翔、小田实、开高健、真继伸彦于70年代初创办《作为人》杂志而得名。后来在该杂志举办的小说创作、评论、座谈讨论等活动中,井上光晴、辻邦生、加贺乙彦、山代巴、埴谷雄高、大江健三郎、中村真一郎、杉浦明平、石牟礼道子也参加进来了。他们主张作为人,在社会和国家的秩序面临崩溃、生存意识陷于分裂的时候,要从正面去对待当代的现实问题,争取恢复受压抑的个性以及受损害的人的尊严,因此他们在文学活动中,积极提出一些当代社会的尖锐问题,在对待生活和工作的态度上,则同内向派采取基本对立的态度。

他们的创作主题之一,就是群众运动和学生运动的暂时挫折给人们带来的精神创伤,反映一部分小资产阶级知识分子对现存社会制度和社会秩序不满,又不信赖人民的力量,因而,感到没有前途,苦闷彷徨,又要顽强地表现自我。

这一流派形成之初,代表作家高桥和巳的《忧郁的党派》、柴田翔的《逝去了,我们的日子》、真继伸彦的《响亮的声音》等,都描写了不同类型的知识分子,在群众运动受到挫折后,对革命感到幻灭、悲观失望乃至走向毁灭的道路。这些作品都发表在60年代中末期,它们对70年代的这一流派的形成有很大的影响。

70年代初高野悦子的《二十岁的起点》一书发表之后,引起社会的广泛重视。作者是一个半工半读的大学生,积极关心社会、政治问题,在学生运动蓬勃发展的年代里,抱着正义感参加了学生运动,但由于受到镇压,队伍内部处于混乱、分裂、闹派性的状态,她感到前途渺茫,徘徊在悲观绝望中,她试图用安眠药麻痹自己,但也解决不了自己的苦闷和空虚,她觉得孤独和幼稚就是她20岁的起点,最后由于失去了生活的乐趣,终于用卧轨自杀的方式来结束自己年轻的生命。这部日记体裁的文学作品,真实记叙了这位

青年作者本人的痛苦经历。该书是在作者自杀后于1971年由其父亲发表的,曾在文坛上轰动一时。

这一流派有表现社会的倾向,他们把运动的失败带来的悲观和绝望,同对运动现状的抗议有机地结合在一起加以描写,显示了作家们试图在文学上探求自己新的生存的风格。

这种“挫折文学”在70年代初期表现出一种对现行制度的不满,以及要求变革社会的愿望,从唯我主义出发,否定社会和国家,把“我”作为唯一的存在和可以信赖的因素,把解放个人代替解放阶级;如果说这是一种反抗的话,也是一种“绝望的反抗”。到了70年代中期,在群众运动完全处在低潮、学生运动四分五裂的情况下,另一类“挫折文学”,如三田诚广的《我算是个什么》、山川健一的《镜中的玻璃船》,就连这种“绝望的反抗”的影子似乎也模糊了。它们描写的主人公参加运动并没有什么意图和目的,只是偶然地卷进去,很快就陷入派性斗争,然后感到厌倦,复又脱离运动,但走投无路,于是转向颓废,仿佛只有这样才感到自己生命的充实。尽管作者也曲折地反映学生运动四分五裂的现状,流露了对社会生活的乏味和空虚的懊恼,但他们只是用冷漠的眼光来看待社会和人生,几乎丧失了对社会的能动作用。

透明族文学思潮,是在一批年轻作家不满现代的“封闭的社会”和厌倦“内向文学”,为了打破这种“封闭”和“内向”的沉闷状态的情况下出现的。这些年轻作家认为,日本文学如果不在内容上,特别是不在形式上出奇翻新,就会“枯萎衰竭”,于是他们主张打破日本文学的旧传统,从自我的立场出发,追求所谓“精神自由”、“个性解放”乃至“性的彻底解放”。于是,他们用“非理性”的形式主义的创作方法,来表露自我的虐待、虚无的绝望和反常的心理。从中上健次的《岬》开始,到村上龙的《近乎无限透明的蓝色》、池田满寿夫的《献给爱琴海》,形成了一个新的颓废流派——透明族。这也是70年代日本文学的一个倾向。

透明族名字之由来,是由于1976年青年作家村上龙的《近乎无限透明的蓝色》一书,博得了文坛的一片喝彩,被吹捧为日本现代文学的“新高峰”、“划时代的作品”,是继战后初期田村泰次郎的“肉体派”文学和50年代中期以石原慎太郎的《太阳的季节》为代表的“太阳族”文学之后,“又一部轰动日本社会的作品”。于是,一些文艺评论家取其书名中的“透明”二字,作为这一颓废派的标签。

村上龙当年是东京武藏野美术大学四年级学生,曾有过“反体制思想”,参加过学生运动,受挫折后悲观失望走向颓废。《近乎无限透明的蓝色》是

他的代表作，小说描写主人公龙和一群青年，聚集在横田美军基地周围，吸毒酗酒，沉溺于糜烂的性生活和虚无缥缈的梦幻之中。龙本人跟一个吸毒的酒吧间女招待莉莉发生关系。同龙交往的一群青年也整天耽在麻醉品、酒和性欲中寻欢作乐。一次舞会上，在酒和麻醉品的漩涡中，白人、黑人和日本青年男女在众目睽睽之下纵欲乱交。龙为了弄到麻醉品和贵重物品，在舞会上给美国兵介绍女人，而龙自己也成了美国兵发泄兽性的工具。在吸毒、酗酒、乱交之后，龙和莉莉又胡乱地驱车疾驰……龙后来整天陷于幻觉中，最后用自己摔碎了的玻璃酒杯的碎片，划破自己那颤抖的胳膊。他拿起大拇指般大的玻璃片，揩掉上面的血迹，在那微微凹陷的玻璃片上，映射着黎明的曙光，清新的空气笼罩着那边缘残存着血迹的玻璃碎片，呈现"近乎无限透明的蓝色"。小说没有紧凑的故事情节，忽而似梦，忽而又像幻觉，东拼西凑地用二十几个大段组成，内容无聊。其中描写纵欲乱交、吸毒、斗殴的场面，详细冗长，比起"太阳族"文学也有过之而无不及。

中上健次的《岬》是描写一对同父异母的兄妹，通过近亲相奸来进行自我摧残，发泄对血缘关系的愤懑。池田满寿夫的《献给爱琴海》则是描写一个颓废的雕刻家只身留美，瞒着在日本的妻子，同两个外国女人同时鬼混的故事。

这类颓废派文学在资本主义社会是司空见惯、不足为奇的，然而它们却在文坛上鼓噪一时，先后获得了日本号称"登龙门"的文学奖——芥川奖，还被称为"敢于蔑视日本文学传统，体现正在形成的新文学动向"。它实际上给日本社会和文坛带来了某种冲击，对日本文学界的创作活动带来了一定的混乱，闹得文学界满城风雨。被誉为培育芥川奖之父的永井龙男，为此愤然辞去了评选委员的职务。

这些自虐狂的畸形文学作品的共同特点是：

（一）它们对生活感到幻灭，精神空虚，丧失了对社会的信赖，把现实描绘成疯狂混乱漆黑一团，把人描写成只是本能冲动的动物，流露出一种不仅是个人的，也是社会的没落意识和"末日感"。

（二）它们否定理性和理性思维的能力，否定任何感性以外的东西，把感觉和感性抬到首要地位。在表现方法上，它们运用的不是思想的语言，而是感觉的语言，描绘的是由性、麻醉、刺激神经等形成的感觉世界。没有鲜明的主题，也不讲情节。

（三）它们的内容荒诞，形式离奇，语言淫秽，完全抛弃了日本传统文学那种委婉含蓄的文风，断然摒弃、贬低或否认文学的任何思想内容。但这种非理性的形式主义，依然表现出他们对现实生活的看法和态度，也就是没有

思想内容的思想内容——颓废。

这一流派的年轻女评论家中岛梓在一篇题为《文学的轮廓》的评论文章中，在理论上对它们作了一个很好的注脚。她写道："我们的时代，似乎用感受比用思索来得更容易，我们感受到世界的混沌状态，我们已经不能掌握，也不需要我们去掌握世界的轮廓，我们无所作为……这就是我们今后所能把握的唯一的文学和唯一的世界。"她还直言不讳承认，这是"弱者时代"产生的"弱者文学"，"归根到底，它们似乎缺乏面向现实的意志"，"欠缺面对现实的认识"。

关于当代日本文学的走向，自 70 年代中期以来，许多日本文艺评论家就指出，"日本文学处在沉寂状态"。评论家奥野健男说，"整个文坛仿佛失去了目标，失去了抱负，剩下的是疲敝的景象"。其后开高健提出了"丰衣足食，难道就可以忘却文学吗?"引起了日本文坛广泛的讨论，说明日本作家、评论家对这个问题的重视，也反映了当代日本文学的状态，以及作家不满于文学现状的精神。但如果说，此时开高健提出这个问题还能引起赞成与否定两种强烈反应的话，十年后他以同样的题目撰写了一篇随笔，文坛上却几乎没有什么反响。一些报刊就此提出了这样一个问题：是不是由于大家都有同感的缘故呢?

于是，"日本文学向何处去?"就成为当今日本文坛的一个话题。一些报刊就这个问题展开热烈的讨论，并连载文章，以期引起人们的关注。那么最令人瞩目的问题是什么呢? 用一句话归纳，就是处理描写的对象问题。

日本文学，就其传统来说，其主流是出世的，淡化政治和社会性的；近现代日本文学的发展，又受到历史条件的限制，比较缺乏批判社会的精神和积极性。再加上当今日本政治、经济趋于平稳发展，一般来说物质丰富、生活安定，人们便满足于现状，更强烈地追求获得人生的快乐。于是普遍产生了"中流意识"。据一家报纸的社会调查，国民 90% 具有这种"中流意识"。作家也不例外地或多或少具有这种意识。开高健就曾说过："在现今这样开放的、宽松的、丰富的社会里，除了自己以外，没有敌人了"。他结论是："小说写反抗的习惯虽然已经延续了近百年，可是现在小说已经失去了敌人"。当前的小说，"一味爆发自我"，"竞相描写自己如何窘迫的一面"，就是描写"所谓丰衣足食的自己心中的敌人、内部的敌人"。也就是说，作家承蒙经济繁荣的恩惠，心满意足了。他们相信自己与贫困、疾病、不自由无缘，这样文学领域似乎也就没有可斗争的敌人了。作家小川国夫在解释其获川端康成文学奖的作品《逸民》时，说道："日本人不习惯于在文学上对社会进行批

判、批判社会表面化后就会同文学乖离。日本文学非常痛苦，社会学与美学是乖离的，真善美三位不能成为一体”。他认为，“日本文学是隐从者的事业，是很容易停滞在隐从之中，一发展到抗议，也就是发展到对社会批判之前就屈服了”。

作家这样一味追求自我内心的非现实的东西，小说也就愈发缺乏社会意识和批判精神了。《朝日新闻》文学记者由礼幸子是这样评述1986年度日本文学的：回顾战后40年，从“战后文学”开始，是用社会与政治关系的观点创作文学的，但经过“第三批新人”、“内向一代”之后，文学之眼越来越内向了，犹如锁在单细胞内，不是已经走到尽头再也走不通了吗？……从整体来看，1986年日本文坛是低调的、不正常的。

当代日本文学的发展趋向确乎如此。文学越来越成为“语言的游戏”。一位知名作家说：现代文学的危机是因为认识到规定行动的“语言”危机，所以作家必须正确捕捉语言。一位文学评论家也说，作家犹如科学家一样，科学家把不合理的超现实——宇宙空间，当作“现实”的东西，让人体验到是“新的现实”；作家就是要用语言来表现这种“新的现实”，这是作家的使命。也就是说，人的内心世界也有“新的认识”和“新的现实”，通过故事形式表现出来的，这就是文学的努力。把它写成作品，就是今天的文学。

这样，文学之路越来越狭隘，越来越“内向化”、“空虚化”，几乎切断了自我同社会和现实的联系。

作为“内向派”评论家，秋山骏曾在《每日新闻》上发表一篇题为《掌握80年代文学的特征》的“文艺时评”，强调：回顾当代文学的走向，小说的一种机能就是起到望远镜和显微镜的作用，作家和读者各自可以看到小说描写的范围以外的东西。这就是给予人们对人生的透视力。这位评论家进一步指出：这种望远镜和显微镜的作用，就是80年代文学思潮的特征，即文学作品越来越缺乏社会意识，愈是最近的现实，其轮廓就愈写得模糊了。

之所以产生这种文学现象，是与当前的社会思潮存在某些联系的。今天“日本赶超欧美的时代已经结束，正为丧失目标而苦恼，都在重新探求从物到心的生的意义”。一位文学评论家作了一个比喻说明：现在经济学家的忧郁，与小说家尤其是青年小说家的忧郁是相通的。经济学家必须以贫困和失业为对象，才洋溢着更加明确的热情。可是现在没有极端的贫困，没有与饥饿直接联系在一起的失业，他们那股子明朗的热情淡薄了，挂着一副忧郁的面孔……虽然在小说家面前可以掀起写作热情的问题很多，不仅是贫困与失业，还有各种政治性、社会性问题，然而经济高速发展以来，随着生活

水平“梦一般”的提高,这种主题的现实力量就开始动摇了。失去了重心,失去了紧张,作家就顺着缺乏紧张的、稀薄的、生存的表面滑下去。面对这种生存的现状,便缺乏批评精神了,变得空虚了。过去经济虽然贫困,但人们充满着克服贫困的活力,感到精神生活是充实的。然而,经济高速发展之后,生活本身却像缺少某种东西,反而想在流逝的过去中寻求。

文艺评论家秋山骏还把某些小说,谑称为“病患者的光学”,即作家通过病患者的视线,来观察人们的日常生活。风见治的《鼻子的周围》,就是一部有代表性的作品,故事描写主人公——一个麻风病患者虽然已经病愈了,但由于鼻子上留下了病迹,不能在社会上正常生活,于是就造了一个新鼻子,才免遭社会的摒弃。全篇是通过“病患者的光学”,来折射日常生活的孤独感和空虚感。有的评论家联系到这种文学现象,估计由于艾滋病这种新的病菌的出现,也许这种“病患者的光学”会发生作用,产生新的主人公,文学也会发生变化,面临自我面貌大改观的局面。

这说明日本文学面临危机的症结。文艺评论家尾崎秀树谈当代日本文学发展趋势时,一针见血地指出:“物质丰富,宣传媒介发达,作家也麻木了”。有的作家甚至认为自己“这几年像死了一样!”

当前这种文学现象的出现,除了社会思潮的影响以外,恐怕也与日本浓重的佛教宿命思想,以及日本传统文学中的虚无美学的渗透不无关系吧。因此,可以说日本文学“沉寂”也好,“停滞”也罢,主要表现在作家的创作指导思想上。

但是,作家丸谷才一对当代日本文学的走向则持乐观的态度,他说:现在日本文学处在转折期,这是个本质的问题。我想说的是,经济高速发展后,日本社会起了很大的变化,这就要求小说采取与过去不同的新的写法或新的类型。然而目前在日本,新的写法和新的类型还没有出现。而作家用过去的文学模式,去捕捉复杂而多样化的日本现代社会的现实,已经不大可能了。这就是问题的所在。他还以描写家族制度为例加以说明:过去自然主义作家如实地描写这个问题,是比较深刻的,而且获得了某种程度的成功,可是现在用这种创作方法,就不足以真正捕捉到家族制度的现实,所以必须寻找一种小说的新模式去捕捉它,这就要花相当大的力气。

可以说,当代日本文学各种思潮纷呈,正趋向多样化,无论是现实主义作家还是现代主义作家,都不能以过去的单一的文学模式、单一的创作方法,来解决他们各自面临的问题,他们正努力在文学上做出新的探索和新的选择。

主要参考书目

久松潜一著：《日本文学评论史》，至文堂1969年版

久松潜一著：《上代日本文学研究》，至文堂1928年版

佐佐木信纲编：《上代日本文学讲座》，春阳堂1934年版

加藤周一著：《日本文学史序说》，平凡社1981年版

小西甚一著：《日本文艺史》，讲谈社1992年版

唐纳德·金著：《日本文学的历史》，中央公论社1995年版

市古贞次编：《日本文学全史》，学灯社1979年版

久松潜一编：《日本文学史》（增补新版），至文堂1979年版

冈崎义惠著：《日本艺术思潮》，岩波书店1947年版

斋藤清卫著：《日本文艺思潮全史》，樱枫社1963年版

北住敏夫著：《日本文艺意识》，樱枫社1970年版

今井卓尔著：《古代文艺思想研究》，早稻田大学出版社1964年版

石上七鞘著：《古代传承文艺序说》，樱枫社1980年版

丰田国夫著：《日本人的言灵思想》，讲谈社1985年版

久松潜一编：《古事记大成》，平凡社1956年版

久松潜一著：《万叶时代的文学思潮》，刊于《国文教育》（日本文学思潮号）

久松潜一著：《万叶集表现的文学意识》，刊于《国学院杂志》（1929年10月号）

中古文学研究会编:《初期物语文学意识》,笠间书院 1979 年版
源氏物语探求会编:《源氏物语之探求》,风间书房 1988—1989 年版
南地良一著:《古代中世日本佛教文学论》,樱枫社 1976 年版
安良冈康作著:《中世文艺理念》,笠间书院 1981 年版
市古贞次著:《中世小说研究》,东京大学出版会 1965 年版
小林智昭著:《中世文学思想》,至文堂 1964 年版
小林智昭著:《续中世文学思想》,笠间书院 1976 年版
中村幸彦著:《近世文艺思潮论》,中央公论社 1982 年版
晖俊康隆编:《近世文艺论丛》,中央公论社 1978 年版
中岛健藏、吉田精一编:《现代文学论大系》(全 8 卷),河出书房 1954—1955 年版
平野谦、山本健吉、小田切秀雄编:《现代日本文学论争史》(全 3 卷),未来社 1966 年版
片冈良一:《古典与现代文学的接点》,中央公论社 1979 年版
竹内敏雄著:《艺术理论》,中国人民大学出版社 1990 年版
折口信夫等编:《日本文学的美理念》,河出书房 1951 年版
冈崎义惠著:《艺术论的探求》,弘文书房 1941 年版
冈崎义惠著:《美的传统》,弘文书房 1941 年版
栗山理一编:《日本文学的美结构》,雄山阁 1976 年版
藤田德太郎著:《日本文学之传统》,文圆社 1940 年版
亀井胜一郎著:《日本人的精神史》,文艺春秋社 1967 年版
津田左右吉著:《文学上表现的国民思想研究》,岩波书店 1963—1966 年版